

МИЛОШ ЦРЊАНСКИ – РОМАНТИЧНИ АНАРХИСТ 20. ВЕКА

Уредник:
Драган Јаковљевић

Рецензенти:
Петар Милошевић
Александер Урком

Зборник радова са међународног научног скупа одржаног
12. априла 2019. године
на Универзитету „Етвеш Лоранд“ у Будимпешти

МИЛОШ ЦРЊАНСКИ

РОМАНТИЧНИ АНАРХИСТ 20. ВЕКА

Смер за српски језик и књижевност
Одсека за словенску филологију
Филозофског факултета Универзитета „Етвеш Лоранд“

Будимпешта 2019

Садржај

Драган Б. Бошковић

Егзилантски идентитет јунака романа Милоша Црњанског / 7

Слободан В. Владушић

Везе у свету и снег – дијалог Црњанског и Андрића / 14

Ђорђе М. Ђурђевић

Ангелологија као поетски оквир еротологије Милоша Црњанског / 26

Драган Јаковљевић

Мултижанровске одлике путописа Милоша Црњанског / 39

Миливој Ненин

О стогодишњици једног писма / 49

Часлав В. Николић

Вулканологија: поетика изобличења у „Роману о Лондону“ Милоша Црњанског / 59

Ђорђе Р. Радовановић

„Ко ме ја ово пишем?“ – улога епистоларног у „Дневнику о Чарнојевићу“ Милоша Црњанског / 71

Горана С. Раичевић

Невидљиве везе: Милош Црњански и Шандор Мараи / 84

Додатак

Андреа Шупут

Историјат смера за српски језик и књижевност и научна делатност у последњих пет година / 101

Драган Б. Бошковић¹

Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за филологију
Катедра за српску књижевност

ЕГЗИЛАНТСКИ ИДЕНТИТЕТ ЈУНАКА РОМАНА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Апстракт: У раду се испитује егзилијарни идентитет јунака Милоша Црњанског. Свет као неприпадање, свет као рат, свет као лутање, свет као промашај, само се неке од фикционих и егзистенцијалних метафора које одређују идентитет јунака Црњанског романа. Јунаци Милоша Црњанског су војници, ратници, никада на своме, у својој „кући“, они су у великом трагању за сопственим уточиштем које никада не проналазе. Они се „смештају“ у биће као место с оне стране света; они су „овде“ и „тамо“. Све наведено биће истражено у складу са модернистичким идентитетом човека као онога који је „без дома“, као и са Хајдегеровом егзистенцијалистичком идејом људске „бачености у свет“.

Кључне речи: Егзил, рат, идентитет, Милош Црњански

„Живот је то што нас сналази, без наше воље“, спознаја је Павла Исаковича; „Видео сам да нико не иде куда хоће и приметио сам везе до сада непосматране“, добациће му Чарнојевић, и запитати га, запитати се: „Где је живот?“. Све се креће, иде, подређено логици случаја комедијанта, Перикмахера, све лута не знајући где, зашто како. Све одлази, креће се, и упорно од романа до романа Милоша Црњанског раскрива бездомност, неукорењеност, измицање и то не само као модернистичку матрицу у свет баченог субјекта, оног „обескорењеног јунака“ како га је српска књижевна критика још почетком 20. века описала рабећи исту дискурзивну метафору до данас. Симболички регистар Црњанскове прозе неће нас само вратити до архајаског, библијског, којко до онтолошког места хуманог идентитета као егзилантског. Јер хајдегеровски и библијски посматрано, онтолошко и егзистенцијално месту човека у свету и у друштву је „помереност“, „измакнутост“ из бића и исто тако велики напор за „укорењењем“. Јер Хајдегер сматра да су отпор и супротност

¹ boskovicbdragan@gmail.com

уписани у темеље оног историјског „међусобно припадати“, а властито биће бивствујућег као бити-са-другим које је заједница, борбена заједница, библијска заједница онога и овога света.

Почетак егзилантског идентитета, бескућништва, лутања светом, као већ почетак сваког људског промашаја јесте библијско одвајање човека из онтолошке заједнице с Богом. Друштвена и онтолошка несиметричност с другим, рађање насиља, политике односа, ограниченост знања, смрт. Ако је Каин друго име за убиство, смрт – јер Каину рече Бог: „Бићеш вечни скиталица на земљи“ (Пост 4, 11); бићеш, дакле, егзилант – а смрт је опет друго име за егзил, за егзилијарно бивствовање на смрт.

Из ове тајне бисмо могли дедуковати различите облике измештања, од институционалних до лингвистичких, измицање значења, говора, промашај политичко-историјске стварности, промашај цивилизације и градова. А како смо већ поменули проблем херменеутике и епистемологије, не треба ли се подсетити да баш постструктуралистичка хрменеутика своју позицију снажно позиционира на фигурама измицања значења, премештања, дисеминативности, итерабилности. Постструктурализам би био нека врста теоријског егзилантства. Каин први постструктуралиста, а проза Милоша Црњанског као створена да би тако, деконструкционистички била схваћена.

Подсетимо се и да библијски Каин гради градове. Егзилант и убица гради градове као виртуелна места азила, као места за егзиланте, као места за људе без земље, домаћинства, тла, онако како Хајдегер жели да биће скући у језик. „Нигде се за модерност не плаћа тако висока цена као у масовним градовима“ (Слотердајк), у којима „владају утваре, имитатори, извана управљани ја-стројеви, маса. Свако би могао бити својим двојником“ (Слотердајк). Присетимо се и да Чарнојевић, удвојеног идентитета, сопствени двојник, каже: „Љутам од града до града“! Додајмо и да је Каинов син Јувал библијски праотац песника. Запитајмо се опет, да ли се поезија рађа из прогона, из смрти, бескућништва, и тако заувек остаје њима обележена? Из изгубљене песме, свакако, Орефејеве заувек изгубљене песме ако се позовемо и на грчки мит: целокупна књижевност је песма о тој изгубљеној песми. Јер иако говори о свему и свачему, књижевност увек говори о себи као културном идентитету без домовине, порекла, куће, о поразу књижевности који нам је Орфеј заветовао, и тако о њеном кружењу око празнине изгубљеног. Штавише, она нас подсећа да је књижевност говор те заувек у егзил (бића, текста) протеране песме, да је у сваком књижевном делу уписан овај митолошки траг нестале пе-

сме, као и да та нестала песма себе изнова и изнова испишује у сваком књижевном делу. На бескрајном путу једног великог трагања за сопственим уточиштем, она је трагично обележена вишеструком дислокацијом, вечитим егзиллом у нове текстове. У текстове Милоша Црњанског, у градове, места која гео- и културно-симболички обележавају цео свет: Беч, Зкопане, Краков, по Далмацији, Будим, по Русији, у Лондону, Суматру, Хиос, Мексико...

Егзил као луталаштво, као увек-бити-на-другом-месту, сав је окренут сопственом разрешењу у утопији, повратку или оном иза, тамо, не-месту, не-дому. Самим тим, цена идентитета човека или културе јесте – бекство или губитак. Да припадати било којој заједници „националној, лингвистичкој, политичкој или филозофској [...] у себи подразумева не-припадање“, а „политичке последице тог не-припадања повлаче за собом непостојање идентитета“, тврди Дерида, јер „идентификација, рачуна на припадност, али то само по себи подразумева да припадање не постоји, да људи који желе да буду ово или оно – Французи, Европљани, итд. – у ствари, да они то и нису. И требало би да они то знају. Ето зашто нико никада не припада породици – и зашто породица у себи носи драматику, јер она (породица, нација, људски род) нема сопствени идентитет.“ Зато је Чарнојевић суматраиста!

Ако је свет Црњанског безнадежан, мелахноличан, цикличан, болестан, извитопрен, „страшно збркан“, „прича коју бунца неки идиот. Нас држи у шапи, сад, један безмерни идиот. – Лондон. Бунца. Свира“ (Црњански), као бунцање Бенџија, Макбета, Идиота, схизоидна прича самог бића, , прича која све сабира и не значи ништа, зато је исто толико снажна жеља за оним иза, тамо. Егзилантски идентитет јунака Црњанскове прозе појачан је тиме што су сви оно војници. Ако је повратник из рата био јунак ране Црњанскове поезије, тај повратник, ако је имао одакле да оде – није више има где да се врати. Као Вук Исакович. Јер рат му је давао слике невиђене, омамљивао га је.... А он, тај јунак, и пре и после рата тражио је своју утопију, оно удаљено, иза, једну утопију која је „тамо“. Јер у *Сеобама* је записано: „негде мора постојати нешто узвишено, звездано“. И: „нешто ванредно, што је као небо, осећао да све покрива“. Нешто што су „узвишене сенке рата“, које све покривају, узвишене онтолошке сенке.

А то тамо, утопијско, прекривено је многим знаковима, од једног осемха до чврстог корака мртвих. То је, како каже Дединац, „свеопшта чежња ка универзуму, ка далеком, ка нечему од чега зависимо, а нама

још не знаном“. То тамо је, дакле, исходиште бића, смисла. ТАМО за Чарнојевића је Суматра, Сејлон, острво Хиос, један гроб у Далмацији, Мексико, имагинарни или халуциногени топоси, он чак не мора да се помера, он је већ тамо, на Суматри, у цветању једног цвета. Вук Исакович то ТАМО види као Русију (тамо ћу поћи), звезду у кругу без обода, „непрегледну пољану по којој ће јахати“, која ће се за Павла Исаковича материјализовати, и политички и историјски („Русија је деспотска, сурова“, тврди Никола Милошевић), у Руско Царство, али истог момента ће се распасти, до дистопијске слике ботанике, физике, рађања биљака и померања песка. Нама ће овакав крај *Друге књиге Сеоба* склонити ону неостварену Исаковичеву жељу да остане ратник, по било коју цену, да страда као ратник, у јуришу.

Ако се цвет на Суматри претворио у звезду Вука Исаковича, а та звезда у тврђаву с почетка *Друге књиге Сеоба*, она ће на крају *Романа у Лондону* остати само лампа. једна електрична „звезда“, као цивилизацијски знак немоћи пред онтолошким и савршеним нестанком без трага: „као да, ту, земља показује неку звезду.“ Од метафизичке звезде у бескрајном плавом кругу *Сеоба*, преко, историјски, темишварског утврђења од камених звезда *Друге књиге Сеоба*, до електричне „као“ звезде коју показује земља, направљен је велики лук Црњансковог „спуштања“ трансценденције до њеног поновног буђења. Једна судбина звезде као судбина трансценденције, један силазак по вертикали из метафизичког у цивилизацијско. А оно што ће Павле Исакович живети с оне стране Русије, тај рат, бој, ништа и песак, то ТАМО за Рјепнина биће насељено војском, јер њега од тамо зове пријатељ Барлов, који се убио, убввши жену своју пре него изршио је самоубиство. Управо сабља која је „севнула“ Рјепнину, севнула је и Павлу Исаковичу у *Другој књизи Сеоба*, и то у оном, за њега егзистенцијално и наративно недостижном моменту битке, у којем се чула и она „стара руска“ команда коју у *Роману о Лондону* мртви изговарају: оно „можда“ Павловог одласка у бој и његовог проналажења у (Хајдегеровој) фигури хероја, што нико није видео али је Црњански наративно пројектовао, понавља жељу за херојским удесом „бесциљним подвигом у свету“ хероја у модерном свету, с оне стране романа. Јер Павле је МОЖДА, НЕГДЕ, НЕКАДА, ТАМО...

То ТАМО, од Суматре, до Вуковог повратка кући, и од оног иза распаднуте слике Русије Павла Исаковича, оног иза које је тај латентно самоубилачки јуриш, до повратка, кроз самоубиство, у војску, марш, Рјепнинов, само ће оснажити изгубљеност субјекта и његов безизлаз ка том

тамо. Јер Рјепнин је осећао „језу милине, која се шири у његовом телу, од ногу до главе“, осећао је „стару руску команду“ исто онако деликатно како је то Чарнојевић осећао румену биљку, која добија снагу да процвета. А та румена биљка у моменту цветања, отварања, као звезда је, звезда у очима умируће Дафине, звезда смрти, дакле, па силазак од метафитичке звезде до камене тврђаве, и само електричне лампе – као да описује лук Црњансковог егзиланта. Војника. Савременог субјекта који од имагинарних пројекција мора завршити самоубиством. А то самоубиство Рјепниново, тај суицидни завршетак уписан је у подвјеност Чарнојевићевог идентитета, у Вукову нарастајућу депресију, у Павлову дијагнозу („МЕЛАНХОЛИА“): јер „Павле је још дуго, мумлао, и ходао, по кући“ и „Прво је ходао горе-доле по соби, као дух, затим је мрмљао, разговарао са собом, избезумљено, а затим је и на Ђурђа викао, иако никог у соби није било“, а „Имао је на лицу овај чудан, лудачки, осмех“ и „Смешлио се безумно“ и „лично на човека (...) који је сишао са ума, иако се то не види“.

Ако нешто против његове воље води јунаке, ако нешто далеко управља њиме, онда јунак Милоша Црњанског истовремено се чуди негледаним везама, оним што баца људе по свету и као да пати због нечег изгубљеног, једног дома коме се вратити не може, једног Косова кога више нема, једне љубави која је заувек окончана, једног корака војске која више није његова. Јунак се, с чудном приврженошћу оностраном, чуди неопирући се једној радозналости, недокучивости, једном бивству ка смрти, рекли би и Хајдегер и Слотердајк. И као да себе увек самерава ка величини тог изгубљеног, као бескрају света у који је бачен. А та меланхолија и губитак, стереотипно се шире по свему, разумеју и самооправдавају егзотичним и имагинарним, чудима и жудњама, које не може до краја да обухвати и преобрази овај трагизам, расцепљеност, искуство трагичне непотпуности, оно одувек изгубљено које нагони да је се уопште и уорно сећамо.

Модернистички субјект, као и модернизам, после свих својих снова о другим, бољим световима, мора завршити самоубиством. Да би остао војник, вечни војник, да би остао човек. Онострано, као све већа празнина, као велико ништа, остаје слика онога са ове стране. Левинас тврди да је етичка релација за Хајдегера бивствовање са другим, али то бивствовање је увек и једино бивствовање поред, покрај другог, да је то Хајдегерово „бивствовати заједно можда корачати заједно“. Иако Хајдегер, како такође запажа Левинас, нема филозофију иселјеника, егзиланта, него

укорењења, Црњански нам преко Рјепнина и, пре њега, Павла Исаковића, наративно уобличава егзистенцијални удес исељеника као „епопеје“ оног који тражи укоренење, који, исељен, преко борбене заједнице, народа и марша се не укорени у бићу, што је истовремено моменат сусрета са смрћу. Ићи ТАМО у смислу повратка „ТАМО“, вратити на модернистичку сцену: задобити опет место у строју, у бићу, значи задобити смрт, а задобити смрт значи опет бити војник у у постсмртној, постратној, постнаративној а опет милитарној војној формацији.

И ТАМО јунак остаје војник, у маршу, у бићу... Тамо тек постаје човек. Мртви су хуманији од људи с ове стране – једна је од порука Црњанског. И тамо, када се уврсти у строј, човек је у рату, гледа негледано, омаљују га слике, итерабилно се враћа на нови а исти почетак, у нови а исти промашују се проналази, у оном пречарнојевићевски војничком. Јер, рећи ће Црњански у „Оклеветаном рату“, они који су били у рату знају да је „рат величанствен и да нема вишег момента, никада га није било, у људском животу, од учешћа свесног у битки“. Овај хајдегеровски „чисти рат“, лишен хуманистичке, друштвене и политичке мистификације, за Црњанског, „што је најстрашније [...] постаје све фантастичнији и ма како грозно звучало, све лепши“, јер рат „ће опијати својом замамљивошћу људе. [...] Он ће им показивати привиђења и слике“.

*

„Метафизички остатак у Хајдегера и његов отпор против чистог позитивизма“ сведочи о томе да „постоји још нека 'друга димензија' – чак и када се отима назнаци, јер не припада назначеним 'стварима'“ (Слотердајк). Зато модернистичку испражњеност и непредстављивост запоседа митологија, јер „тамо где завршавају сведочанства, наставља се приповиједање о хероју, херојско приповиједање до у дубине мита“ (Слотердајк). Или, прецизније, иза сведочанстава и приповдања, с оне стране наратије, гласа, утопија овога света, наставља се егзил, егзил трансценденције. Ако „зов бића“, како каже Хајдегер, „мора звати без буке, без двосмислености, не дајући ослонаца знатижељи“, онда јунак Милоша Црњанског мора све мање да буде заокупљен сликама, чуђењем, „буком двосмислености“; и, ако „зов погађа онога ко хоће да се врати натраг“ (Хајдегер), онда се, погођен тим зовом, јунак Милоша Црњанског тако давно, још од Чарнојевича, позван да се врати „тамо“ и упроно се враћа ТАМО где, како каже Црњански, „сви се враћамо“. „ТАМО“ које је

„онамо, одкуд је дошао, у Санкт Петербург“, повратак кући, дому, бићу, у које се не можемо населити. Не разрешава се, дакле, егзил у утопији дома, него у трансцендентном луталаштву. Зато јунак Црњанског изнова може да каже: „Ја лутам“ и „Лутам“ и „лутам још“... „Треба се одсели-ти... идући за својим животом. Идући“. Сеобе, селидбе, одселити се, све даље од онога у шта је Чарнојевић био заглаван, а био је „заглаван у маглу, у румена, мокра, жута дрвета“, у маглу, у мутни пејзаж из које ће Вук изаћи „у војну“, и на крају *Сеоба* вратити се у њу, маглу, јер, повратак, „Прошлост је грозни, мутни бездан“. У мутну воду, благо, у Темзу у којој ће јунак *Романа о Лондону* скончати.

Нема, заправо, код Црњанског празнине иако је њена сенка пала на све, иако саму њу виде, и бискуп, и Вук, и Павле... Нема ни неба, мада; „Ако умрем погледаћу небо последњи пут, моју утеху!“ – Чарнојевићева утеха се за Вука псимболички приширује у бескрајни плави круг који Вук види у моменту буђења... Има само онтолошке откинутости од тла, метафизичке утеха која није у чистој трансценденцији, него је само далеко, новог рађања које носи у себи смрт, има само несхватљивости као звезде и сеобе као зрна.

Када су од Чарнојевића тражили да се декларише као анархиста, ни-хилиста, синдикалиста – а Рјепнина провоцирали да је „стаљиниста“ или „интернационалан“ – Чарнојевић је одговорио: „Војник сам, нико и ништа“. Онај без дома, који лута, маршира, јури у бој. Онај који је, као Одисеј, „нико“. Онај који је ништа.

EXILE IDENTITY OF THE MILOŠ CRNJANSKI'S FICTIONAL HEROES

Summary: This paper examines the exile identity of the Miloš Crnjanski's fictional heroes. The world as a not-belonging, the world as a war, the world as a wandering, the world as a failure, are just some of the fictional and existential metaphors that determine the identity of the heroes of Crnjanski's novels. The characters of Miloš Crnjanski are soldiers, warriors, never on their own, in their „house“, they are in great quest for their own asylum that they never find. They are „located“ in the being as a place on the other side of the world; they are „here“ and „there“. All of these will be examined in accordance with the human modernistic identity as the one who is „homeless“, as well as with Heidegger's existentialist idea of human „throwing into the world“.

Keywords: Exile, war, identity, Miloš Crnjanski

ВЕЗЕ У СВЕТУ И СНЕГ – ДИЈАЛОГ ЦРЊАНСКОГ И АНДРИЋА

Апстракт: У раду се испитује интертекстуална полемика између Црњанског и Андрића која започиње различитим разумевањем мотива веза у свету. Док за Црњанског везе у свету пружају утеху, за Андрића су оне извор претње за човека. Ова полемика започиње Андрићевим текстовима *Занос и страдање Томе Галуса*, те *Разговор са Гојом* у којима Андрић износи своју тезу о везама као претњи, повезујући их са мотивом тамнице што се свакако може разумети као имплицитна полемика са Црњансковим суматраизмом у коме везе у свету имају сасвим другачије значење. Веза између Галусовог и Ћамиловог страдања указује да се ова Андрићева идеја проширује и на *Проклећу авлију*. Црњансков полемички одговор базира се на мотива снега у *Роману о Лондону*. Мотив снега је у последњем Црњанском роману полемички реинтерпретиран у односу на Андрићеву *Проклећу авлију*. Док је код Андрића снег метонимија смрти, код Црњанског снег има и позитивно значење: снег упућује на везу Лондона са Русијом, па тако снег постаје утеха за кнеза Рјепнина. Исто тако, анализа мотива снега у *Роману о Лондону*, показује да је код Црњанског снег имао динамичко, промењиво симболичко поље, него код Андрића, што се такође може схватити као полемички гест Црњанског.

Кључне речи: интертекстуалност, мотив снега, суматраизам, личност

Предмет овог рада је могући дијалошки однос који се развија између мотива веза у свету и мотива снега у делима Милоша Црњанског и Иве Андрића. Анализа ће показати да дијалошки однос постоји, али остаје отворено питање о степену интенционалности који је у том дијалошком односу присутан: да ли се ради о деловању текстуалног несвесног, када приповедач асимилује тематски и метафорички апарат других текстова, те потом „несвесно изражава уплетеност свог текста у другим текстовима“ (Бошковић, 2008: 11) или се пак, ради о интенционалним полемич-

¹ svladusic@ff.uns.ac.rs

ким гестовима великих писаца? Разуме се, недвосмислен одговор на ово питање није могуће дати. Извесно је, међутим, да полемичка расправа око мотива веза у свету и снега која се разоткрива у белетристици Андрића и Црњанског нема у себи снагу епохалног судара, када два текста у полемичком додиру раздвајају епохе – као што је то случај са односом Хомерове *Одисеје* и Џојсовог *Уликса* – нити пак представља изражену књижевно-историјску, односно поетичку разлику какву је могуће приметити у полемичком односу психолошког романа *Злочин и казна* Достојевског, према познатој сцени која говори о потенцијалној смрти мандарина, из Балзаковог реалистичког романа *Чича Горио* (види Јовановић, 1992: 44). Па ипак, иако је полемички однос Црњанског и Андрића лишен и епохалне, али и историјско-поетичке разлике, тај однос је важан, јер упућује на оно лично у оба писца. А то лично су личности писаца.

Анализа полемике која следи претпоставиће да су опуси Црњанског и Андрића један од медија изражавање, али и креирања личности писаца. Њихове личности се обликују у њиховом међусобном односу, што значи да полемика која следи, без обзира на степен интенционалности, јесте моменат у коме Андрић и Црњански показују са једне стране, разлику између властитих личности, али исто тако, и разлику у односу на безличност књижевног текста који се расипа у свеопштој интертекстуалности. Разуме се, ово не значи да Андрић у свом опусу полемише само са Црњанским и обратно, али значи да Андрић и Црњански један другом дају статус привилегованог савременог саговорника. О томе говоре и песме које су један другоме посветили: Црњански је своју рану песму *Етиеризам* посветио „Другу Иви Андрићу“ (Црњански, 1993: 131), док се у Андрићевом песничком опусу налази песма *МЦ* испевана у првом лицу множине, тако да симболички указује на јединство онога који је пева (Андрић) и онога коме је упућена (Црњански). Све ово сугерише једну могућу критику антихуманистичког поимања интертекстуалних веза/трагова као неке врсте коби која погађа текст и која га обезличава. Траг другог текста у једном тексту може да има своју биографију, односно егзистенцијални улог који га разликује од безличних, егзистенцијално неутралних трагова других текстова. Стога трагови Црњанских текстова полемички спиновани код Андрића, нису просто трагови другог текста, већ траг друге личности спрам које личност Андрића покушава да изгради свој глас, односно да стекне право за излагање сопственог искуства које се прелама између осталог и у другачијем разумевању заједничких књижевних мотива. То је могуће зато што књижевни мотиви имају сво-

је „синтагматско“ и „парадигматско“ значење: прво, које их упућује на друге текстове, и друго које их упућује на личност аутора у којој су, као у чвор, увезана искуства читања и искуства живота.²

Постоји дакле, једна врста затвореног простора у коме се Андрић обраћа Црњанском, и обратно, што представља конкретизацију оне познате изреке да се духови приказују само духовима. Управо зато је тај простор готово затворен – то је простор, тајне подземне преписке двојице писаца. Смисао анализирање овог дијалога на највишем уметничком нивоу, није да покаже ко је од двојице писаца у праву, а ко не, или ко је већи писац од двојице великих писаца. Задатак анализе је садржан у настојању да се затворени простор донекле отвори, како би се у њему показало *јирисусџво* личности која се одражава у књижевности и коју никако не треба свести на безличног гласноговорника епохе, поетике или филозофским појмовима окованог и егзистенцијално испражњеног погледа на свет.

Анализирајмо сада ову подземну полемику између Црњанског и Андрића. Као што је то добро познато и без навођења обимне библиографије о овој теми, суматраизам је важна поетичко-филозофска компонента Црњансковог опуса. У финалу текста *Објашњена Суматре*, које је Црњански објавио у *Српском књижевном гласнику* 1920. године, наилазимо на реченице које нам помажу да разумемо феномен суматраизма: „Као у некој лудој халуцинацији, дизао сам се у те безмерне јутарње магле, да

² Слабост традиционалног истраживања везе биографије аутора и његовог дела произилази из занемаривања чињенице да биографије писаца такође поштују правила фикције у смислу да представљају селекцију епизода из живота аутора која је изведена на основу критеријума који остаје у сенци. То ствара могућност да се неке важне црте живота аутора потпуно превиде, јер биограф није могао да уочи њихову важност. Пример за то би могла да буде смрт Црњанског која заправо представља цитат смрти његовог оца, што није било примећено донедавно (види: Владушић, 2017: 195–199). Када кажемо да књижевни мотив има „парадигматско“ значење које сеже у личност аутора, то не значи да је увек могуће показати прстом неки догађај из живота аутора који се пресликава у датом мотиву. Исправније је, чини ми се, посматрати целокупан опус аутора као биографију његове личности. Наиме, исти мотиви код различитих аутора могу да имају другачију фреквентност, другачије симболичко поље, другачији смисао, другачији степен протежности: код неких аутора трају сразмерно кратко, код неких постају лајтмотиви целокупног опуса. Те разлике упућују да темељ неког мотива – бар код највећих писаца – није у књижевној традицији или моди, већ у личности, која се не одражава само у биографији, већ у целокупном опусу. Ако је писац личност, наравно.

испружим руку и помилујем далеки Урал, мора индијска, куд је отишла румен и са мог лица. Да помилујем острва, љубави, заљубљење, бледе прилике. *Све ѿа замршеностѝ ѿостѝаде један огroman мир и безгранична утѝхa* [курзив. С.В.]“ (Црњански, 1993: 293).

Наведени цитат нам показује да суматраизам можемо схватити као пређени пут од осећања замршености (света) до осећања огромног мира и безграничне утехе. Суматраизам дакле, има своју процесуалност: он почиње као осећање замршености света, које се потом преображава у мир и утеху. Мир и утеша стварају осећање тихог заноса које се потом преображава у песничко искуство – песму *Суматра*. Суматраизам тако постаје једно од повлашћених Црњанских искустава, нека врста залогe његове личности. Личност Црњанског је у парадоксалном односу према суматраизму: са једне стране, суматраизам као осећање мира и спокоја пред целином изукрштаног света као да негира саму личност онога који гаји то осећање, позивајући га да се утопи у тој целини; са друге стране, суматраистичко осећање конституише оно лично, повезано са суштином појединца који је до тог осећања дошао, што га опет дели од осталих људи.³

А дели га и од осталих личности.⁴ То значи да неке друге личности,

³ Овде дугујемо једну врсту методолошког коментара: наиме, суматраизам се свакако може подвести под „космичку“ компоненту експресионистичке поезије, што је критика већ тачно закључила (види: Стојановић–Пантовић, 1998:65). Међутим, иако су оваква груписања књижевних дела и аутора саставни део посла књижевног историчара који у различитим књижевним делима налази поетичке и тематске константе, испуњавање таквог задатка може довести до тога да се маргинализује питање зашто је у оквиру идентичног поетичког избора једно књижевно дело уметнички релевантније од другог. Примера ради, када Црњански пише позитиван приказ Растковог *Откровења* (1923) он не пропушта да укаже и на аномалије ове збирке. То нас води до једне Црњанске оцeне у којој се разликује оно што је у тој збирци компонента личности аутора (што се вреднује позитивно) и оно што је удео књижевне моде (према чему се Црњански негативно односи). Ево тог места: „Буфонерије, често и те како јевтини модернизми, па најзад и праве безбрижне бесмислице, тим више вређају што гуще мелодичне, дубоко болне и чежњиве ставове. Та папирнатост фразе – велика опасност г. Крлеже – и за г. Р. Петровића постаје једна од главних опасности“ (Црњански, 1999: 323). Пажљивији читалац Црњанске критике би у овој нијансираној оцени Расткове поезије могао да уочи назнаку разликовања „парадигматске“ од „синтагматске“ црте у књижевним мотивима или чак топосима.

⁴ Препознати у суматраизму оно што конституише личност Црњанског, значи бити и

као што је рецимо Андрић, не могу да подражавају Црњансков суматраизам, већ морају да се дијалогски одреде према њему, ако претендују на статус личности. У овом контексту занимљиво је анализирати одломке из Андрићевог есеја *Разговор са Гојом* (1934) године, односно приче *Заноси и сџирадања Томе Галуса* (1934), у којима се разоткрива полемичка црта у разумевању мотива веза у свету. Погледајмо најпре одломак из Андрићевог есеја: „Каква је ово неодољива и незајажљива тежња да се из мрака непостојања, или из *тамнице коју представља ова повезаност свега са свиме у живој* [курзив, С.В.] да се из тог ништавила или из тих окова отима комадић по комадић живота и сна људског и да се уобличије и утврђује ‘заувек’ кртом кредом на пролазној хартији“ (Андрић, 1963: 127).

Део одломка који смо означили курзивом, упућује на мотив света чија је целина представљена као повезаност свега са свиме. У том осећању, можемо препознати почетни моменат Црњансковог суматраизма. Андрић га дозива да би у наставку реченице евоцирао слику потпуно супротну од суматраизма. Полемичка разлика се наслућује већ у метафори тамнице, која сугерише да је човек заробљен у тој повезаности, да је он унутар ње, а не наспрам ње, као код Црњансковог суматраизма. Док се код Црњанског повезаност света преображава у осећање мира и спокоја које се наставља у уметничко дело (песму *Суматра*), овде, код Андрића, та повезаност прети; уметност настаје упркос тој претњи, а не из тог осећања мира и утехе, као код Црњанског.

Ова разлика постаје још јасније изражена у *Заносима и сџирадањима Томе Галуса*. Судбина Томе Галуса, његово хапшење и утамничење, последица је управо повезаности свега са свим у свету која је схваћена као нека врста удеса, на коју не могу да утичу жеље и поступци човека. Отуда и хапшење Томе Галуса носи у себи нешто апсурдно и бесмислено, будући да приповедач инсистира на потпуној и зачуђујућој Галусовој аполитичности⁵, чиме сугерише да јунак нема никакве везе са ратом који

сам личност. То је учинио Андрић. Немогућност да се у суматраизму види, пре свега, оно лично, значи поновити гест који је Жарко Видовић у својим *Огледима о духовном искуству* видео као карактеристички гест западне метафизике, која дефинише сврставајући, чиме негира суштину суштог (види: Видовић, 1989: 12–13).

⁵ „Данас, нама који знамо све шта се после тога дешавало [након аустроугарске објаве рата Србији, прим. С.В.] и дешава, изгледа готово невероватно да један човек тако олако и као у сну пролази поред догађаја који ће за цео свет и за њега лично бити од пресудне важности“ (Андрић, 1963: 14).

започиње, чиме би се његово хапшење могло оправдати. Ова повезаност свега са свиме у свету, која лежи у темељу Галусовог удеса, биће осветљења рефлексијом самог јунака: „Да, ево, ту су бескрајни простори, масе и даљине; све између себе повезано, све у кретању и сталној промени. И све се одједном, указује Галусу преплетено изукрштано и уклопљено једно у друго и све му долази некако незбринато и препуштено самом себи. Као да је цео свет постављен на некој стрмини, увек у опасности да се сурва у хаос. О свему томе ваља мислити и бринути. То лежи на дну свих његових осећања, као претња и страх, и мрачан талог заноса, који га не напушта“ (Андрић, 1963: 21).

Дакле, ако постоје бескрајни простори, масе и даљине, ако је све између себе повезано у кретању и сталној промени, то онда може изазвати занос на који се алудира у последњој реченици цитираног одломка: тај занос, може бити идентификован и као суматраистички занос, јер је и суматраизам занос који настаје услед свести о везама у свету. Међутим, за разлику од Црњанског, чији суматраизам нема свој мрачни талог већ је сав у етеричним висинама, код Андрића тај мрачни талог – услед кога Галус страда – постаје епифанијско откриће уведено у свест јунака речју „одједном“. Ово откриће замрачује претходни занос, јер указује на његов талог, на оно што сам занос не примећује и не расветљава, али се открива у овој мрачној епифанији чије је место тамница – темељ који чини могућим ту епифанију. Треба обратити пажњу са каквим језичким мајсторством Андрић слика талог (суматраистичког) заноса: док занос подразумева повезаност, претећи талог те повезаности бива описан атрибутима „преплетено“, „изукрштано“ и „уклопљено“. Док „повезаност“ сугерише да постоји нека прегледност у свету, да је сама та повезаност, јасна, бистра и такорећи прозрачна, као што су и границе ентитета који су повезани, онда серија атрибута који следе („преплетено“, „изукрштано“ и „уклопљено“) доводи у питање ту јасност као и границе ентитета. Ако је све изукрштано и преплетено, онда се не види где нешто почиње, а где се завршава, док уклопљеност сугерише да постоји нека вертикална хијерархија повезаности, која је самој суматраистичкој, хоризонталној повезаности потпуно страна. Све то доводи до страдања.

Пут од Томе Галуса води ка Ћамилу, јунаку *Проклеће авлије* (1954). Веза између ова два јунака не исцрпљује се само у заједничком тамничком искуству већ и у идентичном смислу удеса. Ћамил страда, попут Галуса, зато што је све у вези са свиме: хапшење јунака *Проклеће авлије* је последице валијиног олаког/ бесмисленог повезивања јунакове *истио-*

ријске опсесије Џем султаном, са њему *савременим* политичким стањем на Порти. Дакле, песимистичка црта о повезаности свега са свим која прети човеку, присутна је и у *Проклећој авлији*. Можда нам управо овај континуитет претње повезаности свега са свим, омогућава да у мотиву снега који се појављује у првој реченици романа, уочимо талог који снег полемички повезује са мотивом повезаности света: „Зима је, снег замео све до кућних врата и свему одузео стварни облик, а дао једну боју и један вид“ (Андрић, 2005: 7).

Анализа одломка показује да снег симболички испуњава целину имагинарног света: он прекрива све до кућних врата и свему одузима стварни облик. Тиме се наративна тачка поставља насупрот снегу (света); тачка приповедања је нешто страно свету под снегом. Шта чини снег свету? Он му одузима стварни облик, он га обезличава, он свему даје исти, снежни облик. Самим тим, снег уједначава свет: снег чини да у свету не може све да буде повезано са свиме, јер све путем снега постаје исто. Снег је дакле, мотив који укида повезаност свега са свиме у свету. У даљем току романа, показује се да је мотив снега метонимија смрти, јер снег покрива и гробље на коме се налази гроб фра Петра који изгледа „као свежа рана у општој белини која се протеже до у недоглед и губи неприметно у сивој пустињи неба још пуног снега“ (Андрић 2005: 7). У овој сцени препознајемо симболичку структуру коју Андрић открива још у *Разговору са Гојом*. Док се у одломку есеја који смо цитирали⁶ чин уметничког стварања (сликања, цртања) дешава се упркос повезаности свега са свим у свету (што од света чини тамницу), у роману се приповеда упркос снежној смрти и зато се рака фра Петра, симбола приповедања, макар симболички супротставља снегу (смрти).

У којој мери је Андрић интенционално желео да метефоризацијом снега као смрти полемиче са Црњанским нећемо никада сасвим сигурно знати. Чињеница је међутим, да таква Андрићева метафоризација снега има јасан полемички смисао у односу на опус Црњанског у коме снег поседује сасвим другачије симболичко поље. Пре свега, снег се појављује као саставни део суматраистичког пејзажа у песми *Суматра* (1920) будући да Црњански у њој спомиње снежним врховима Урала. Снег тако

⁶ „Каква је ово неодољива и незајажљива тежња да се из мрака непостојања, или из тамнице коју представља ова повезаност свега са свиме у животу да се из тог ништавила или из тих окова отима комадић по комадић живота и сна људског и да се уобличије и утврђује ‘заувек’ кртом кредом на пролазној хартији“ (Андрић, 1963: 127).

метонимијски постаје део мира и утехе које се јавља у човеку као последица суматраистичког заноса. Да то укључивање снега у суматраистичку визију није пука случајност, сведочи и значај који мотив снега има *Дневнику о Чарнојевићу* (1921). Ту на једном месту приповедач каже: „И од тада је мени једино добро у животу био снег“ (Црњански 1996: 127).⁷ Снег овде код Црњанског, није повезан са смрћу, као код Андрића у *Проклећој авлији* него са добротом, али и са животом, будући да се мотив снега у *Дневнику о Чарнојевићу* појављује у контексту крштења главног јунака, односно његовог симболичког уласка у живот. Тиме се још више наглашава Андрићево одстојање од Црњанског у погледу метафоризације снега. Није у питању тек разлика у симболичком пољу, већ бинарна опозиција која та два поља раздваја: код Црњанског снег је живот, код Андрића, смрт.

До сада смо анализирали начине на које Андрић полемички реинтерпретира мотив веза у свету и мотив снега које су важни мотиви Црњансковог опуса. Читаоце овог текста вероватно занима питање да ли је та полемика била једносмерна, односно да ли је Црњански „одговорио“ Андрићу? По нашем мишљењу, тај одговор постоји. Налазимо га у *Роману о Лондону* (1971) у коме снег представља један од лајтмотива романа, па се самим тим око њега ствара и густо симболичко поље. Међутим, само присуство симболичког поља око мотива снега, не би била довољно да тврдимо како Црњански на тај начин полемише са Андрићем. Свест о могућој полемици постаје могућа тек када видимо да је смисао тог симболичког поља тако оријентисан да се полемички односи према симболичком пољу снега из *Проклеће авлије*. Ево једног места у *Роману о Лондону* који нам даје за право да такву полемику наслутимо: „Кад му је жена заспала, те ноћи, странац [кнез Рјепнин] је још дуго стајао код својих, завејаних, прозора, у мраку. Задржала је и њега магија те ноћи, ноћи која је била бела, и трептала на улици, као кристали. Како је чудна та ноћ и тај мир завејане ноћи, последње у години на целом свету. Иако је био ужаснут мишљу да у својој беди може доживети, још веће несреће, него та, која га је већ постигла у Лондону, снег, у тој ноћи, смирио га је био, за тренут. *Има у свейу нека скривена лейоша, која се свуд може наћи. Русија је то, у коју се и Енглеска ђретивара, кад је завејана* [курзив С.В]. Поједине, тако различите, земље, разна доба године, сједине се у

⁷ На овом месту бих желео да се захвалим колегиници Горани Раичевић која ме је у разговору подсетила на значај мотива снега у *Дневнику о Чарнојевићу*.

неку сличну, сасвим сличну слику, те ноћи. Како је чудно те ноћи, – одјекивао и сат, који је одзвањао са торња Парламента у Лондону. Као звоно у Санкт Петербургу, у његовом детињству, у цркви, иза обале, на Неву, где су становали у својој великој кући“ (Црњански, 1996: 34 – 35).

Симболичко поље снега у овом одломку на први поглед је такође усмерено ка повезивању, чак уједначавању света, као што је то био случај у *Проклећој авлији*, код Андрића. Та истоветност као да служи Црњанском да свој одломак контекстуализује Андрићевим текстом, али само зато да би нагласио властиту дистанцу у односу на славног савременика, а тада већ и нобеловца. Наиме, код Црњанског снег уједначава све али у знаку живота, а не смрти, као код Андрића. Чак и Лондон, који је простор смрти и то не само оне коју Рјепнин слуги за себе, већ и смрти године која је истекла, може се путем снега претворити у Русију, која је за Рјепнина остала простор живота. Дакле, снег овде као да на чудесан начин оживљава мртав простор и мртво време, па сат са торња Парламента у Лондону и звоно у Санкт Петербургу, могу да одзвањају исто: јер оба, помоћу снега, обзнањују живот.

Приликом анализе симболичког поља мотива снега, треба уочити још једну разлику између Андрића и Црњанског. Видели смо да је у *Проклећој авлији* симболичко поље снега је статично – снег је метонимија смрти. У *Роману у Лондону*, симболичко поље снега подрхтава, што упућује на динамично преливање смислова снега. У претходном одломку смо показали да снег сугерише суматраистичку везу између Лондона и Санкт Петербурга, односно, да чудесно повезује оно што наизглед не може бити повезано. Међутим, у Црњанском роману снег има и другачији смисао: овом суматраистичком смислу снега може бити супротстављена и „реалистичка“ перцепција снега која се ближи оној из *Проклеће авлије*: снег ту постаје метафора смрти.¹ Најзад, треба обратити пажњу и на преображаје самог снега, који онда, разуме се, носи другачији смисао, јер се разликује од свог првобитног изгледа. То је смрт снега: „Кад је, затим, пошао кући, почео је да провејава неки ситан снег. То више није био онај снег, у Русији, који, све, завеје, све стиша, све утешу, него

¹ Упореди: „Снег је, и идућих дана, у сумрачју, почео да веје. Све се, кад се погледа из те куће, кроз прозор, бели, као у Русији. Били су живи сахрањени. Кад би се, увече, напили тоглог чаја, и најели хлеба, са маргарином, и угрејали шаке, на топлим шољама, лежали би опет у својим постељама, као мртви, у мртвачким сандуцима, – непомични. Ни њихови загрљаји нису више били тако чести, као пре“ (Црњански 1996: 41).

нека киша, хладна, ситна, као иглице. Снег је, за Рјепнина, био, ма где живео, откад је напустио Русију, нека бела тишина која покрива свет, неки покој, чист, пун звездица, које немају теже, а падају на његово лице као капљице бисера. У Лондону је то била, крајем фебруара, нека мутна прљавштина, на земљи, на оделу, у ходу. Тешко се дисало у том снегу“ (Црњански 1996: 540–541).

Симболичко поље снега у *Проклећој авлији* уско, али интензивно јер мотив снега заузима привилеговано место на почетку и крају романа. У *Роману о Лондону* пак, симболичко поље снега да се преображава и прелива, остварујући симболичке везе са другим важним симболима пишевог опуса, као што је на пример звезда. Андрићевој напетост статичности мотива снега, Црњански супротставља динамичну разлисталост истог тог мотива, што значи да се одговор Црњанског одвија у два правца: снег се види и као метафора живота² што је полемички усмерено према смислу метафоре снега код Андрића у *Проклећој авлији*. Са друге стране, снег је за Црњанског динамични мотив, што значи да има већи дијапазон значења од Андрићевог снега који је статичан и самим тим ограничен једним смислом.

Закључимо: смисао анализе дијалога између Андрића и Црњанског у погледу различитог разумевања истих мотива, налази се у разоткривању разлике између личности двојице писаца. Када кажемо личност, мислимо на спој животних и интелектуалних искустава који се спајају у јединственој животној причи која једну личност разликује од друге. Истовремено ове различите животне приче обухватају и различите слике света. Иако су слике света Андрића и Црњанског различите, оне су међутим комуникативне, што значи да ступају у дијалошки контакт. А тај дијалог је размена искустава које чине њихове животне приче. Опуси ових великих писаца (који обухватају колико белетристику толико и нефикционалне жанрове) представљају дакле места у којима се истовремено и конституише, али и открива њихова јединствена личност. Инсистирати данас на истраживању личности писаца није дакле нужно повезано само са откривањем веза између књижевних текстова и биографије писаца, већ представља настојање да се разоткрије јединствена животна прича писаца чији су састојци присутни у њиховој белетристици, у њиховим

² Анализа места у роману у којима се помиње снег показала је да је помен снега као метафоре смрти знатно ређи од случајева у којима је симболичко поље снега повезано са знацима суматраистичке визије света.

животима, у њиховом погледу на свет. Ако данашњи свет прећутно подразумева пражњене од јединствене животне приче у корист наметања једне опште, безличне слике света која се крије под синтагмом *политичка коректност*, онда овакво испитивање личности писаца налази свој смисао управо у одржању важности тог личног, посебног, несводивог што карактерише књижевност личности у односу на репрезентативну или комерцијалну књижевност (види: Владушић 2017: 277–286).

Литература

- Андрић 1963: И. Андрић, *Сјази лица, ђредели* (Сабрана дела, књига десета), Београд, Загреб, Сарајево, Љубљана: Просвета, Младост, Свјетлост, Државна zaloжба Словеније.
- Андрић 2005: И. Андрић, *Проклећа авлија*, Београд: Нин, Завод за уџбенике и наставна средства.
- Bošković 2008: D. Bošković, *Tekstualno (ne)svesno*, Београд: Službeni glasnik.
- Видовић 1989: Ж. Видовић, *Огледи о духовном искућиву*, Београд: Сфаирос.
- Владушић 2017: С. Владушић, *Књижевност и коментари*, Београд: Српски књижевни гласник.
- Стојановић–Пантовић 1998: Б. Стојановић–Пантовић, *Српски експресионизам*, Нови Сад: Матица српска.
- Јовановић 1992: М. Јовановић, *Достојевски: од романа тајни ка роману – миту*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Црњански 1993: М. Црњански, *Лирика*, Београд, Loussane: Задужбина Милоша Црњанског, Editions l'age d'homme, Београдски издавачки завод, Српска књижевна задруга.
- Црњански 1996: М. Црњански, *Роман о Лондону*, Београд: Просвета.
- Црњански 1999: М. Црњански, *Есеји и чланци I*, Београд, Loussane: Задужбина Милоша Црњанског, Editions l'age d'homme.

WORLD CONNECTIONS AND SNOW – THE DIALOGUE BETWEEN CRNJANSKI AND ANDRIĆ

Summary: The paper examines the intertextual dialogue between Crnjanski and Andrić which starts with different understandings of world connections. While world connections are a source of comfort for Crnjanski, they are a threat for humankind in Andrić's view. This dialogue starts with Andrić's 1934 texts "Zanos i stradanje Tome Galusa" and "Conversation with Goya" in which Andrić explains his thesis of connections as a threat, linking them to the dungeon motif (in "Conversation with Goya") which can most definitely be understood as an

implicit polemic with Crnjanski's Sumatraism in which world connections have a completely different meaning. The connection between Galus's and Ćamil's plight, proves that this idea of Andrić can be extended to *The Damned Yard*. Crnjanski's polemic answer is based on the snow motif in *Roman o Londonu*. In Crnjanski's last novel, the snow motif is polemically reinterpreted in regard to *The Damned Yard*. While snow is a metonymy of death in Andrić, snow has a predominantly positive meaning for Crnjanski. The snow indicates a connection between London and Russia so snow is not a metonymy of impending death (like in Andrić) but a comfort for kniaz Rjepnin. It can be stated that through the reinterpretation of the snow motif, Crnjanski retorts to Andrić's reinterpretation of the world connections motif.

We encounter the reason behind the exploration of this dialogue in the fact that it's an integral part in the forming of both writer's personalities. Therefore, researches such as this accentuate the importance of the personal, the special, the unfathomable, which makes literature of the individual different from representative and commercial literature.

Keywords: intertextuality, snow motif, Sumatraism, personality.

АНГЕЛОЛОГИЈА КАО ПОЕТСКИ ОКВИР ЕРОТОЛОГИЈЕ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Апстракт: У раду се преиспитују еротолошки аспекти фигуре анђела код Милоша Црњанског, која, премда нема доминантан статус, увелико учествује у грађењу еротских комплекса његових романа. Еротема анђеосим што представља (псеудо)мистичку компоненту у еротском захвату, оприсутњује, како искуство смрти, тако и искуство деонтологизације ероса. Анђеосим није одређен као теолошко-ангелолошка фигура, већ представља део шире поетске космогоније, која је неметафизичка. У тренутку када у роману треба да сведочи пунину еротског доживљаја, као и његове онтолошке оквира, еротема анђеосим оцртава модерно испражњење саме еротичности као такве. Еротема анђеосим везује се за фигуру жене (Дафина, Евдокија, госпожа Хумл, Нађа) и, пратећи њихово нестајање, изобличење, губљење лепоте, или исписујући хладноћу после њиховог одласка, сведочи о еротичкој неостварености јунака поетског света Милоша Црњанског. На крају може се закључити да је еротема анђеосим наративно место изневеравања еротског, као и место у ком се еротско показује немогућим.

Кључне речи: анђеосим, ерос, еротема, слика, супрематизам, ангелологија, еротологија

Кад изиђе, каже, из подземне станице, баци један поглед, — као рудари, кад се попну, на површину, па обухвати погледом велики круг реклама, Пикадили, и, наред тог трга, фонтану. Са спомеником једном лорду, добротвору, који се претворио у крилатог Бога љубави. То је грчки Ерос, — али га Лондонци изговарају енглески. Не знају шта то значи и ко то беше. Бог љубави стоји, на врху те фонтане, на прстима једне ноге, и стреља. Изгледа да ће пасти на нос, а ипак стреља.

Милош Црњански, *Роман о Лондону*

1. Реторички потенцијал слике

Специфичност дијалектичког односа слике и наратива не огледа се превасходно у пратећим просторно-временским аспектима, који су кон-

¹ djordje.djurdjevic@filum.kg.ac.rs

ститутивни чиниоци њиховог постојања. Иако би слику пратила просторност, а наратив временитост, јер рећи ће Абот (2009: 27), „наратив (је) основни начин на који људска врста организује своје схватање времена“, ипак дата прерасподела није одржива. Кључна разлика потиче од тога да „наратив означава представљање једног или више догађаја“, јер „без 'догађаја' или 'радње' можемо говорити о 'описивању', 'експозицији', 'агрументу', 'лирском облику' или њиховој комбинацији, али не можемо говорити о наративу“ (Абот 2009: 37). Слика, пак, са друге стране, није представљање, репродукција догађаја као таквог – уместо догађаја, слика оприсутњује догађајност самог догађаја, упризорњује контекст, амбијентално искуство догађајног, оквир догађаја, његов визуелни одраз, његов отисак на платну или пак утисак у рецепијенту. Слика постаје хронотоп догађаја, у који читалац урања, те посматрање комбинација линија и боја постаје *читање*. Слика јесте унутрашња временско-просторна димензија догађаја, те у том смислу говоримо о слици као представи догађајности. Читалац, скупљајући визуелне информације, успева да створи причу – да прочитавањем догађајности, односно, уланчавањем слика створи догађај.

Отуда, слика постаје место које провоцира и зазива рецепијента да ступи у њене оквири, да својом интервенцијом пробије и прошири статичност, да је отвори и као такву прекомпонује у наративну структуру. На тај начин, слика постаје арматура самог догађаја. Супротстављајући се линеарном распореду, њу карактерише згушњавање, поступак обједињења, синтезе, слика даје *све у једном моменту*, док наратив подразумева распредање елемената, те се наративно *све* открива развојем саме наратије. Сликовни *време* и *простор* дају се обједињени *сада* и *овде*, док наратив управо рачуна на одложивост временитости и просторности.

Укључујући се у наративне структуре, слика постаје двоструко приповедно место. Њоме се зауставља наратив у једној тачки / моменту / фрејму, али се, уједно, тиме, он и отвара – из једног временског тока у други (било у историјско време, било у бесконачно, или пак у саму садашњост), односно, из једног просторног контекста у други, и сл.

Суматраистичко-супрематистичка слика у поетско-еротолошком искуству Милоша Црњанског постаје простор повезивања еротских представа са ангелологијом, при чему еротема анђеоска осим што представља (псеудо)мистичку компоненту у еротском захвату, оприсутњује, како искуство смрти, тако и искуство деонтологизације ероса. Анђеоска се везује за фигуру жене, те слика постаје место у ком се остварује дато повезивање.

2. Траг у белом

Када Аранђел, изашавши из бродолома, литерарног подстрека за преротско, бива положен у белу постељу, спрам њега, „у белој хаљини“ (Црњански 2012: 51) седи Дафина. Бела хаљина и бела постеља прецртаће се у сопственој белини. Нешто пре тога, Дафина ће њему постати „цело једно друго биће“ (Црњански 2012: 40) – ангелолошка сен и еротска жеља.

У супрематистичко-суматраистичком доживљају несвесних, необјашњивих, недоказивих манифестација узбуђења и скривених нити смислености изрониће траг белог квадрата на белој основи, траг беле хаљине на белом чаршаву, једно биће пожелеће апсолутност еротског уписивања. „У свом настојању за ослобођењем од свих ствари, ослобођењем боја и сусретом са 'чистим доживљајем', конструише се беспредметност и изграђује искорак ван времена и простора, према Апсолуту и космичкој визији овог феномена“ (Калаба 2015: 134), што у приповедном смислу подразумева искорак из наративног времена, чиме еротско искуство бива проширено трансцендентним.

Црњанскова „паганска природа се огледала у томе да буде нешто друго, да мења духовне омотаче, да изађе из своје чауре, а да, притом, нека друга бића и ствари учини јунацима, да им залепи крила, да их учини боговима и анђелима“ (Грубачић 2019: 73). У таквом амбијенту проналази се простор за ангелофанију, односно, место у наративу ком ће бити оприсутњена фигура анђела, а која ће бити изграђена у сликовном оквиру кроз поступак поређења.

Започевши прву етапу поређења, Црњански полази од одређеног узбуђења на стварност, те га завршава у оностраном искуству. Анђео се јавља, супрематистичким језиком речено, као литерарно уобличење (еротског) узбуђења. Анђео постаје слика самог ероса, односно простор уцртавања еротичности као такве.

Жеља да квадрат у потпуности прекрије основу јесте жеља да се граница укине, да се два бића у апсолутном андрогином споју сажму и победе сопствени дисконтинуитет, да се потврде – таква жеља спојена са свешћу о немогућности остварења јесте еротизам.

Жеља, пак, са друге стране, да основа у потпуности испуни квадрат, да после додире и еротичког покрета Другог, ипак нешто остане, да се тренутак продужи у просторно-временску бесконачност, колико год то проширење дуго или кратко трајало, конституише фигуру анђела.

„Експресионистичко осећање космоса као флуидне енергије која у хаотичном ковитлању повремено и привремено ствара видљиве, јасне и чврсте облике и материјална бића, да их исти час расточи и учини привидом бића, и сенком ствари, и тако у бескрај и безвреме“ (Радуловић 1996: 143), исходи као последица кретње литерарно-цртачке линије, која јесте „рез у ништа“ (Смиљанић 2011: 9). Повлачећи управо такву црту, оцртавајући ероса кроз анђела, Црњански, осим што даје цртеж бића, које постоји на граници метаморфозе предметног у беспредметно, заправо, зарезује у ништа. Ништа Црњанског није беспочетно ништа, празна белина која се кроз дати рез порађа, већ означава радикални метафизички нихилизам. Платно на које ће сместити свој *квадрат на белу основу*, белу хаљину на белу постељу, јесте *илајино-нишита*. „Линија непрекидно сеизмише ударе, подрхтавање и 'прскање дамара', човековог бића и времена, извијајући из отвореног ништа блиставе искре постојања. Те искре обасјавају то ништа и насељавају значењима.“ (Смиљанић 2011: 20) Црњански у конкретном случају користи технику настајања цртежа при литерарном уобличењу дате сцене, међутим, ништа ће се увек појављивати као основа на коју ће цртеж – реч бити просечена. Ништа ће непрестано кроз тај просек просијавати представљено. Бели квадрат неће моћи да прекрије основу, јер ће основа да прораста квадрат – Црњанскова књижевност неће моћи да прекрије ништа, већ ће непрестано долазити до дијалектичког ротирања цртежа/речи и ништа, подлоге и жељеног бића.

Дубинско ништа постаје иритирајући симптом, те код Црњанског нема мировања. Романескни свет, заражен тим ништа бива исцртан кроз „форме у покрету: појам мировања оне, гестичким говором, замењују појмом ритма или законом промене теме са варијацијама у знаку свеопште симултаности што фингира целину невидљивим нитима асоцијативно-дисоцијативних путева мисли“ (Глушчевић 1996: 88). Како је „ерос глагол“ (Carson 1986: 36), тако се ерос јавља као енергија која покреће цртачку линију по ништа и којом се, с једне стране, затвара линија мањкавости људског бића, док се, са друге, та иста линија отвара према инфинитивном². Тако Маљевич (2019) каже: „У својим манифестацијама човек тежи да мишљењем достигне савршенство, тј. да саопшти стварност свог узбуђења.“

² У таквом контексту, ерос се схвата као „дубоко везан за људско откривање сопствене ограничености, али такође и за потребу повезивања са бесконачним“ (Bornemarketal 2012:8).

3. Нулти степен ангелолошке еротологија Милоша Црњанског

Сеобе код Црњанског или кретање код Маљевича формираће се као потрага за мировањем: „У Маљевичевој естетици издвајају се два основна принципа: кретање и мировање, где је мир савршенство, 'ништа', нулто стање иза кога у вечној беспредметној димензији борави Апсолут“, [...] те кретање и мировање „заједно творе релацију континуитета“ (Калаба 2015: 136). Поступак еротоангелизације фигуре жене коју Милош Црњански примењује у својим романима јесте тежња да се дати континуитет оприсутни. Тај барокни манир повезивања еротског и ангелолошког (Шестаков 2018), код Црњанског бива изведен преко заједничке особине два ентитета. Говорећи о Петровој жени Варвари, за коју каже да је била „прави анђео“ (Црњански 2018: 353) наратор каже да је „слободно, могла да стане поред тих анђела и да се мери са тим сликама голишавости и женске лепоте“ (Црњански 2018: 37). Црњански ће чак пронаћи и заједнички телесни атрибут анђела и жене, преко ког ће синтезу извести.

Простор у ком се ерос и анђео прожимају уоквирен је сликом женског стопала.

Анђеоско стопало јесте „слика њихове брзине и оног снажног и вечног кретања које их носи према божанским стварима; зато нам их је теологија представила са крилима на стопалима“ (Гербран, Шевалије 2009: 879). Стопало, такође, јесте недвосмилени еротски симбол. С једне стране, показујући потребу за чисто еротским садржајем, а са друге, поетичко начело за проширивањем у бесконачно, ауторова литерарна имагинација проналази стопало као место додира два различита концепта: еротског и ангелолошког. Стопало постаје сликовни оквир повезивања жене и анђела, али и простор семантичко-симболичке размене два наизглед удаљена ентитета.

Жеља за апсолутним у нашем конкретном случају, изведена кроз спој еротологије и ангелологије, бива редукујућа, јер „концепт бесконачног опажа се у редукцији свега на нулти степен, да би крајњи циљ био излазак у беспредметност“ (Калаба 2015: 134), како налаже супрематизам. Отуда анђео – беспредметна последица еротског, али отуда и стопало, као тачка у коју су се свели и анђео и ерос.

Црњанскова еротологија се остварује кроз ангелологију, ерос се кроз анђела убрзава до белог усијања – у последњем моменту еротичког захвата, када се очекује постизање жељеног континуитета, уместо остварења, наилазимо на метаморфозу – ерос постаје анђео. Граница прелаза,

моменат преображења, није представљив, наилазимо на изневеравање – читалац хоће ероса, налази анђела. На концу анђео јесте место неоствареног еротског, место у ком ће ерос пући и нестати. Бела основа ће прекрити бели квадрат.

У Црњанскомом поетском дискурсу, услед постојања слике као семантичког трансфера, може се рећи да је жена нулти степен анђела и да је анђео нилти степен жене. Анђео и ерос преко фигуре жене непрестано се налазе у размени и дијалогу, изнова се прожимајући, свodeћи и упућујући један на другог. У несвршивој игри и измени улога Црњански проналази могућност њиховог поређења, поистовећивања и повезивања. Ковитлајуће измене позиција и преклапања последују апсолутну белину – „бели супрематизам испуњава имагинацију иза нуле, бескрај и бездан“ (Калаба 2015: 136).

4. Ангелолошка еротологија Милоша Црњанског

У синтези ангелологије и еротологије формирају се „бели облаци багрема“ (Црњански 2012: 35), како каже Црњански, формира се „потпуна белина простора“, којој тежи Маљевич, и „конструираше тунел светлости који формира прелаз у неки други свет – свет тишине, празнине, али уједно и бесконачних могућности новог универзума, када се елиминишу стварне границе простора и времена и свих чула и креира космички мир и бесконачни бездан“ (Калаба 2015: 137).

Тако ерос, преко фигуре жене проширен ангелолошким комплексом, може бити прозор ка оној бесконачности у коју Црњански јунаци хоће погледати. Црњансов ерос или Маљевичев квадрат могу бити оквири кроз које „у ствари ми увек видимо оно што никада не можемо сазнати ни стварно видети“ (Маљевич 2019). Свако виђење остварује се као изневеравање виђења као таквог, свако виђење на концу постаје немогуће. Дафина ће на крају израсти у демонолико-вампирилоко биће, Катинку срећемо већ мртву, док ће Нађа отићи.

Уместо очекиваног и наведеног потенцијалног проширивања еротског кроз ангелолошко, еротема анђео код Милоша Црњанског, оцртавајући тајновито и неизрециво у еротском, постаје, како татанолошка ознака, тако и уобличење искуства еротичке сведености на нихилизам. Анђео није одређен као ангелолошка фигура, већ представља специфичан елемент литерарног света, који је неметафизички. У тренутку када у роману треба да сведочи пунину еротског доживљаја, као и његове онтолошке

оквиру, еротема анђео оцртава модерно испражњење саме еротичности као такве. Бела основа и бели квадрат међусобно ће се разградити, и то тако да на крају не постоје ни основа ни квадрат, но само бели траг. Бела постеља и бела хаљина учртаће се једно у друго, по њима биће присут бели траг тела.

Денотативни слој текста омогућава да се у читалачком искуству анђели перципирају као анђели, међутим, њих је немогуће мислити изван наративног контекста, у оквиру ког дата фигура генерише своје значење и исписује своју празнину. Цртежом се, сматра Смиљанић (2011: 10), ствара нова реалност, а уништава она позната те се ерос и анђео Милоша Црњанског укидају као познате претекстуално-искуствене реалије, чиме постају фигуре које се формирају унутар самог поетског цртежа. Наратив, са друге стране, стварањем јаза између очекиване и оприсутњене фигуре анђела отвара понор у себи. Иако би се очекивало да буду репрезенти и чувари *йовлаићених йросйора*, како Петар Џацић назива оне друге, далеке крајеве суматраистичког искуства, анђели постоје по цену изневерања како тих *йовлаићених йросйора*, тако и по цену изневеравања ангелологије као архетипске матрице. Анђео ће код Црњанског постати траг нечега што не постоји, траг који се формира као наративно место у ком ерос показује своју слабост, неспособност, охлађење. Еротема анђео постаје знак „опште незасићености и угрожености, која у субјекту изазива инстинктивну потребу за 'прибежиштем',„ (Глушчевић 1996: 25). У дату еротему *йужно мушко*, као оно које би могло бити означено као *онај који љуби*, жели да се упише, да еротема анђео буде написана преко њега.

„Чинило му се да га обавија њена коса“ (Црњански 2012: 33), „обилазила га је ходом својим снажним“ (Црњански 2012: 40) – Аранђел сав жели да буде уписан у Дафину, да превали искуство границе, манифестоване не само кроз друштвену забрану, већ оприсутњену и у његовој несигурности у Дафинин одговор. Сам тренутак *уйисивања*, моменат у ком ће квадрат додирнути основу, неће бити саопштен. „Покушавајући да обузда еротске садржаје, или бар да их суспендује, приповедач, врло често прибегава поступку којим читаоца оставља у недоумици, у празном простору који сада овај треба да испуни новим значењима која се конструишу током процеса читања.“ (Панић Мараш 2017: 192) У контексту еротичког комплекса у романима Милоша Црњанског, еротема анђео јавља се као једно од таквих места.

Наспрам дугих наративних приказивања различитих еротичко-љубавних размена Вука и Дафине, текстуални моменат остварења ерот-

ског кроз сексуални чин наративно ће бити остварен преко почетног футура, којим говори жеља, и перфектом, који долази после, а који је обликован кроз Дафинино буђење. Презент, у ком се еротско дешава, бива укинут.

Како цртеж „непрекидно ствара своје, унутрашње, актуелно време“ (Смиљанић 2011: 12), тако се природа еротско-сексуалног додира Дафине и Аранђела непрестано процепљује, размимоилажењем футура и перфекта. Повлачењем линије именоване као презент просек у ништа бива све већи, као и растојање између прошлог и будућег времена. Они си међусобно удаљавају, те ерос све дубље понире у бездан било ништавила, било неисказивости. Садашњи, односно, моменат еротског биће моменат одсуства, што је, сматра Смиљанић (2011: 12 – 13), особина апстрактног цртежа: „Доиста, у апстрактном цртежу има указивања на одсуство, будући да не показује све оно што исказује, да казивање и показивање не падају уједно и не садрже се једно у другом без остатка.“ Наративни окретај времена, поистовећивање беле хаљине и белог чаршава, неутврдивост позиционираности квадрата и основе, ко је у коме и ко кроз кога почиње, последује у свеопштем таласању „у унутрашњем човека без циља, смисла, логике“ (Маљевич 2019). Еротичка осцилација додирује две животне амплитуде. Међутим, у таквом једном замаху, искуство ероса у Црњанским романима биће превасходно задржано у негативној животној амплитуди.

На основу односа фигура ероса и анђела могуће је начинити две грубо оцртане скупине жена у романима Црњанског. Размишљајући о Евдокији и Катинки, које личе „и у сну, једна на другу, Исакович је био свестан да представљају анђела и ђавола у његовом животу. Једна је била сушта невиност и стидљивост, друга бестидност. Једна нежност, друга је, сва, показивала похоту“ (Црњански 2018: 642), те на основу тога, једна група приказује жене, које се појављују као евентуални сотериолошки моменат несотериолошке поетике, где би њихов представник свакако би била Нађа, ту се могу наћи поменуте Дафина и Катинка; док са друге стране, списак жена које карактерише демоничко-деонтологизовани ерос, претворен у испражњену телесну похоту, много је дужи. Почев нпр. од Мати Карла Виртембершког, коју Вук Исакович из младости памти као анђела (Црњански 2011: 79), а у коју сада гледа као у наказу, косе свезане у *коњски* реп (Црњански 2011: 84), императрице Марије Терезије, чије име обилује анђелима, преко Евдокије, која постаје дебела „као мечка“

(Црњански 2018: 854), до нпр. три жене у подземној обућарници *Романа о Лондону*: *Petsi*, која је смешна, „улепшава се, и фрака, а облачи упадљиво“ (Црњански 2018а: 133), *Sandre Scott*, „која има необично, ђаволски, привлачну фигуру. Има велике, плаве очи, невинашца, али није невинашце“ (Црњански 2018а: 133–134), или мистериозне *Miss Moon*.

Сотериолошки гино-анђео, као што је речено, биће истиснут из света романа, док ће други списак, посебно у *Роману о Лондону*, бити бесконачан. Деангелизацијом настали демонитет и негативитет анђела кулминира у хипертрофији ероса, који попут анђела више ништа не значи. Сврха сликовне еротолошко-ангелолошке синтезе имала би за циљ испуњење ероса и његово продужење у бесконачно, његово асполутно остварење, међутим, ерос се у сваком следећем замаху дееротизује, одлаже и бесконачно умножава. Сваки остајући траг биће знак неостварености. Еротема анђео оприсутниће искуство демоничног, постајући дубока ознака негативитета, ништавила које је задобило трансцедентне оквире и које постаје неизбежно. Анђели постају испражњени знакови некадашње смислености, у коју се уселило зло. Чудна метаморфоза света, коју, како Исаковичи, тако и Рјепнини, сведоче, огледа се у изневеравању фигуре анђела, који сада иступају као *нишија-анђели*. Погледи који ће мушкарци и жене размењивати у романима Милоша Црњанског последњи су тренутак, тренутак у ком се живот декомпонује у *нишија*.

Када у *Роману о Лондону* Рјепнин прихвати „идеју (о) љубави уместо Нађе као љубави“ (Ломпар 2018), отвара се драматично погубни јаз између ероса и анђела. Онтолошки хоризонт јунака Нађе из *Романа о Лондону* најбоље илуструје следећи запис: „Отац је држи на крилу, као да је неко анђелче. Смешно. Њене ножице су беле и стоје несигурно.“ (Црњански 2018а) Синтеза две фигуре овде се решава кроз узимање фотографије као уоквиреног наративног простора у ком ће се синтеза одвити. Фотографија, како смо напоменули у уводном делу, постаје временски искорак из главног наративног времена, њоме се прекида актуелно време и отвара ка прошлости – времену Нађиног детињства.

Појава *надежде* – *наде* у *Роману о Лондону* симболички бива уобличена кроз фигуру *анђелчића* – гино-анђела, која иступа увек у својој пунини, она никада није симулакрум, фикција, већ „увек биће, задовољство тела и задовољство душе, двоструко уживање: као таква, она је љубав за другог, други као љубав, док је Рјепнин – заведен демонском понудом, дубински заведен смрћу – постао идеја љубави, а не љубав“ (Ломпар 2018). Нађа јесте *ерос-кроз-анђела*, док Рјепнин постаје *охлађено ерој*–

ско³ (в. Панић Мараш 2017:301–381) Када се у свету уместо Божијег оваплоћује дијаболизовани Логос, онда се ерос, без присуства анђела, деонтологизује у оно што му је по сродности најближе – у смрт, међутим, и сама смрт услед непостојања метафизичке бесконачности с друге стране бива укинута.

Када се ерос ослободи анђела, онда он више не види *лице другог*, већ једино *сѿвар* (Сикутрис 2017), те тако настаје охлађена, празна монада, коју непостојећи други својом љубављу не може оживотворити. Симболички, нестајање лица другог у *Роману* прати и нестанак самог Рјепниновог лица, односно, сликовну прекомпозицију његовог лица – промена браде из *руске у јарећу*, осим тога што означава присуство ђавола (Ломпар 2012), управо кроз придев *јарећа* сведочи о промени која се у Рјепнину дешава. Попут Аранђела, Рјепнин постаје такође *јарџолик*. Од изопачења нагона, преко трагичности, дијаболизованости, наказности, слике лошег хришћанина, до жртвене животиње (Гербран, Шевалије 2009: 311), јарчева брада постаје слика деангелизујуће-дијаболизованог ероса. Тако се истородне *слике* интеретекстуално повезују. Провидност и уништење тела (Пас 1982: 65), које треба бити регенерисано кроз другог изостаје, те на крају, у *Роману*, анђео не успева да спасе ероса. Тај *крах* – *крај ѿстојања* последица је дисторзиčnosti душе „услед неког преврата који није у оквиру једног Ја, већ је знак преврата у свету и, штавише, космолошког преврата“ (Ломпар 2012).

У *Роману о Лондону*, од почетне потенцијално сотериолошке фигуре анђела, услед испражњења љубави-као-такве, долази се до фигуре светлости – анђела, који више ништа не представља и који оваплоћује *сам-сѿво*. Светлост на крају *Романа* јесте последњи остатак постојања тога анђела, који више ништа не значи. Крајња светлост постаје бела слика у којој су све могуће комбинације боја и линија употребљене. Дате комбинације пружају контекст Рјепниновог нестанка / самоубиства / одласка / губљења из наратива, оне постају *све* које кроз наратив неће бити могуће изрећи. Наратив неће одговорити шта се догодило са главним јунаком романа, док ће то неречено или неизрециво бити садржано у слици беле светлости. „Огромна снага слике потиче од њеног одбијања да задовољи жељу за наративом коју изазива. Неизвесност коју осећамо, жеља да сазнамо шта се догодило и немогућност да то учинимо, саме по себи

³ „Кнез се не уклања само од секса, јер одбија ђаволов удео, него се, одмакавши се од Нађе као љубави, примиче *хладноћи*“ (Ломпар 2019).

представљају неку врсту бола и неодређен одјек страшне патње коју те слике изражавају“ (Абот 2009: 34). Слика светлости јесте место изазова и тежње ка наративним уобличењима, али и место у ком ће бити немогуће остварити само читање. Зато ће Рјепнинова судбина остати мистерија.

Крајња светлост, дефинисаћемо одрично, није анђео. Анђео је, пошто је Рјепнину *анђелчић* отишао, постао *овајлођено сâм*.

Тако, можемо се поиграти и рећи: *анђела има, Бога нема*.

Анђео *Сеоба* јесте анђео негативитета, анђео *Романа о Лондону* јесте самство.

Црњанскова романескна ангелогонија јесте редуковани облик шире поетске космогоније, у оквиру које јунаци *Сеоба*, под чиме не подразумевамо конкретне романе, већ поетски свет Црњанског, живе „као неке давно прошле или као танане нити светлости, у неким другим, реалном опажању недоступним просторима и временима“ (Радуловић 1996: 145). Животи јунака *Сеоба* опити су и искушавање смрти, а анђели, који се у тим просторима налазе, анђели су управо таквог живота.

Анђели, исцртани кроз ероса, остају слабашне нити светлости, које немају способност осветљавања и који заправо на рубовима усека у ништа бледо светле.

Извори

Црњански 2018a: М. Црњански, *Роман о Лондону*, <https://citajme.com/roman-o-londonu/?print=pdf> (14. 07. 2018.)

Црњански 2018: М. Црњански, *Друга књига Сеоба*, <https://tamoiovd.files.wordpress.com/2012/06/seobe-miloc5a1-crnjanski-2-knjiga.pdf> (14. 07. 2018.)

Црњански 2012: М. Црњански, *Сеобе*, Београд: Mascom booking.

Литература

Абот 2009: Х. П. Абот, *Увод у теорију прозе*, Београд: Службени гласник.

Bornemark et al 2012: J. Bornemark, M. C. Shuback, *Phenomenology of Eros*, Huddinge: Södertörn Philosophical Studies.

Глушчевић 1996: З. Глушчевић, *Магијско-утопијска хоризонтала и звездано-етерична веријикала у новој слици свећа Милоша Црњанског*, у: Милош Црњански, *теоријско-естетичко људско књижевном делу*, Зборник радова, ур. Милосав Шутић, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Грубачић 2019. С. Грубачић, *Књижевност и љансофија*, Милош Црњански и *Die Pan*

- Gesellschaften*. Пансофија Л. Клагеса, *теософија Јулијуса и антропософија Р. Шпайнера*, http://www.maticasrpska.org.rs/letopis/Letopis_492_7-8/Slobodan%20Grubacic.pdf (14. 04. 2019.)
- Гербран, Шевалије 2009: А. Гербран, Ж. Шевалије, *Речник симбола*, Нови Сад: Стилос Арт, ИК Киша.
- Kalaba 2015: S. Kalaba, *Fenomen tišine u savremenoj umetnosti*, http://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/1622/Svetlana%20Kalaba_doktorska%20disertacija.pdf?sequence=1&isAllowed=y (10. 04. 2019.)
- Carson 1986: Anne Carson, *Eros the Bittersweet An Essay*, New Jersey: Princeton University Press.
- Ломпар 2018: М. Ломпар, *Црњански и Мефистѿфел: о скривеној фигури* Романа о Лондону, https://www.rastko.rs/knjizevnost/nauka_knjiz/mlompar-crnjanski_c.html#_Toc8059665 (14. 08. 2018.)
- Маљевич 2019: К. Маљевич, *Бог није збачен*, <https://www.scribd.com/document/102987217/KAZIMIR-MALJEVI%C4%8C-Bog-Nije-Zba%C4%8Den> (05. 04. 2019.)
- Панић Мараш 2017: Ј. Панић Мараш, *Еројско у романима Милоша Црњанског*, Београд: Службени гласник, Учитељски факултет.
- Пас 1982: О. Пас, *Еројизам и сексуалност, у: Горойадни ерос (Огледи о еројизму)*, прир. М. Комненић, Београд: Просвета.
- Радуловић 1996: М. Радуловић, *Космогонија Милоша Црњанског – Сеобе*, у: *Милош Црњански, теоријско-естетички ириситуй књижевном делу*, Зборник радова, ур. Милосав Шутић, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Сикутрис 2017: Ј. Сикутрис, *Платонски ерос и хришћанска љубав*, http://www.verujem.org/teologija/plat_er.htm (29. 01. 2017.)
- Смиљанић 2011: Д. Смиљанић, *Ликовни логос*, Београд: Службени гласник, Албатрос плус.
- Шестаков 2018: В. П. Шестаков, *Европейский эрос. Философия любви и европейское искусство*, <http://www.klex.ru/n2i> (21. 06. 2018.)

EROTIC ASPECTS OF THE FIGURE OF ANGELS IN THE NOVELS OF MILOŠ CRNJANSKI

Summary: In this paper we analyze the erotic aspects of the figure of angel in the works of Miloš Crnjanski, which, even though doesn't have a dominant status, actively participates in the construction of the erotic complex of his novels. Even though the erotema angel represents a (pseudo)mistic component in the erotic undertaking, not only does it create the death experience, but it also creates the experience of deontology of eros. An angel is not determined as an angelological figure, but it also represents a part of the broader poetic cosmogony which is non-metaphysical. At the point of confirmation of the fullness of the erotic experience in the novel,

the erotema angel illustrates the modern bareness of the eroticism itself. The erotema angel is related to the figure of a woman (Dafina, Evdokija, gospoža Huml, Nadja), and pursuing their fading, deformation, the loss of beauty, or addressing the coldness upon their departure, confirms the erotic failure of characters in the poetic world of Miloš Crnjanski.

In the end it could only be concluded that the erotema angel is a narrative sign of failure of the erotic, as well as the sign which points out that the erotic is impossible.

Keywords: angel, eros, erotema, erotology, picture, suprematism, angelology, erotology

Драган Јаковљевић¹

Универзитет „Етвеш Лоранд“ у Будимпешти

Институт за словенске и балтичке језике

Смер за српски језик и књижевност

МУЛТИЖАНРОВСКЕ ОДЛИКЕ ПУТОПИСА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Апстракт: Милош Црњански се путописом као жанром бавио у невеликом броју својих књига, а пре свега у делима „Љубав у Тоскани“, „Путописи“ и „Књига о Немачкој“. Међутим, стиче се утисак да је већи део његовог стваралаштва својеврсни путопис. Елементе тог жанра имају чак и „Сеобе“ и „Роман о Лондону“, а мултижанровске карактеристике има и његова књига „Код Хиперборејаца“. Ипак, не бисмо могли рећи да је све што је у форми путописа настало из пера Милоша Црњанског припада књижевности. Познато је да је, као новинар и дописник српских, односно југословенских листова, многе своје путописне текстове писао публицистичким стилем и објављивао их у „Политици“, „Времену“ и другим листовима. Заправо, у великом броју случајева реч је о путописним репортажама, са примесама и путописне и публицистичке прозе. За већину тих репортажа карактеристично је управо преплитање књижевног и новинарског израза, али они по свом квалитету далеко надмашују добар новинарски текст.

Кључне речи: Милош Црњански, путопис, „Роман о Лондону“, „Књига о Немачкој“, „Сеобе“, „Код Хиперборејаца“

Увод

Путопис као жанр дуго није био предмет дубљег проучавања, иако је практично једна од најстаријих књижевних врста. У књижевности је често представљан као подврста или пратилац други врста, попут романа или приповедака. Разлог томе је најчешће било уверење да путопис не захтева потпун стваралачки напор.

Путопис је тешко проналазио своје место у књижевности и због различитих профила аутора. Многи од њих нису се могли подичити завидним уметничким талентом, нити су приликом писања имали књижевних

¹ dragjakov@gmail.com

претензија. Како није лако прецизно и без дилеме дефинисати која све дела можемо назвати путописним, односно издвојити одлике које их карактеришу и разликују од блиских књижевних врста, на пример дневника, аутобиографије или мемоара, тако је ово питање предмет бројних расправа и анализа књижевних теоретичара. (Поповић, 2013: 57)

Деан Дуда сматра да је путопис књижевна врста тематски обликована веродостојним путовањем субјекта дискурса – путописца, који приповеда згоде на путу, описује просторе којима путује и места на којима борави, износи своја запажања о људима које на путу сусреће: о њиховим обичајима и начину живота, а често и о културним и умјетничким знаменитостима крајева у којима се затиче. (Дуда, 1998: 48)

Из ове дефиниције изузета су дела у стиху, која би се по мишљењу неких других теоретичара могла такође сврстати у путописну књижевност.

Милош Црњански се путописом као жанром бавио у невеликом броју својих књига. Дела *Љубав у Тоскани*, *Путописи* и *Књига о Немачкој*, објављена су тридесетих година двадесетог века. Тек када су 1966. године његови остали путописни текстови угледали светлост дана, заједно са пишевим сабраним делима, испоставило се да та књижевна форма, ни по обиму, ни по садржају, није била маргинална у његовом стваралаштву.

Велики број текстова који припадају овом жанру, Црњански је објавио у периодичним публикацијама, што нас наводи на закључак да су путописи били непрекидно заступљени у његовом стваралаштву. Црњански се, судећи по библиографији ових публикација, путописном прозом бавио готово читавог свог живота. Међутим, евидентно је да писац није показивао намеру да их сакупи и заједно објави.

1. Путовања као судбина

Имајући у виду да су путовања и сеобе били судбина Милоша Црњанског, тешко да би се могло претпоставити да је икада престао да пише путописе. Таква судбина наменила му је, према запажању Цветана Торова, различите улоге током његовог животног пута: од „туристе“, преко егзота и изгнаника, па до путника филозофа, онога чије је путовање рад на стицању знања, на упознавању људске различитости. (Тодоров, 1994: 329)

Стиче се утисак да је већи део стваралаштва Милоша Црњанског својеврсни путопис. Елементе тог жанра имају чак и *Сеобе* и *Роман о Лон-*

дону, а мултижанровске карактеристике има и његова књига *Код Хийерборејаца*. Ипак, не бисмо могли рећи да је све што је у форми путописа настало из пера Милоша Црњанског припада књижевности. Познато је да је, као новинар и дописник српских, односно југословенских листова, многе своје путописне текстове писао публицистичким стилем и објављивао их у *Полицици*, *Времену* и другим листовима. Заправо, у великом броју случајева реч је о путописним репортажама, са примесама и путописне и публицистичке прозе. За већину тих репортажа карактеристично је управо преплитање књижевног и новинарског израза, али они по свом квалитету далеко надмашују добар новинарски текст.

Његова поезија је такође у великој мери у знаку путовања и лутања. Она је огледало његовог радозналост духа, и потребе да трага за новим искуствима, да процењује феномене живота, били они појединачног или универзалног карактера.

Црњански је пажљиво пратио збивања око себе и своје белешке уобличавао у форму која се може назвати путописном. Та форма се разликује од оне које се држао приликом додира са темом путовања у другим жанровима. Током новинарске каријере, пут га је водио многим европским градовима, било да их је посећивао или у њима живео друже време. Тако се и његови путописи односе готово искључиво на европске пределе.

Није познато да ли је путовао у земље далеког истока, чију је духовност, филозофију и поезију проучавао и промовисао. На закључак да на тим подручјима физички није никада боравио, наводи и чињеница да за собом није оставио ниједан путопис који би тематски био везан за те пределе. (Вучковић, 2014: 157)

Црњански је, слично Растку Петровићу, путописац по својој основној слици света. Његови путописи, као и песме и рани романи, извиру из његовог лирског космополитизма или суматраизма, који чине чежња за даљинама и висинама, географизам и космизам. Рани путописи, међу којима су најлепши *Писма из Париза* и *Љубав у Тоскани*, прилично су субјективни, лирски, етерични, у последњем поетске визије смењују се са лирским медитацијама о свеопштој повезаности појава у свету – тема наговештена већ у раним песмама и прозним делима, да би добила најпотпунији израз у једној од великих прозних књига, *Код Хийерборејаца*.

У најопсежнијем путопису – *Књизи о Немачкој*, лирски тон се смирује и, уместо екстатичних визија, појављују се описи реалних стања, предела, градова, људи; у најважнијем одељку *Ирис Берлина* приказан је

суморни урбани пејзаж немачке метрополе (далек наговештај слике света у његовом последњем делу *Роман о Лондону*). (Деретић, 2011: 1061)

2. Заговорник новог концепта књижевности

Путописи Црњанског на значају добијају и зато што их је писао један од најгласнијих заговорника новог концепта књижевности. Било је очекивано да тај концепт примени и у путописима. Примећујемо да је заступање нових праваца у овом жанру, важан чинилац његовог укупног стваралаштва. Његови путописи су један од видова комуникације са светом, у којима често наступа са позиције оштрог критичара стварности.

Уочљива је разлика између путописа који су настајали у годинама после Првог светског рата и оних каснијих, када је дошло до промена у владајућим идејама у књижевности. Они први, у које спадају *Писма из Париза*, *Љубав у Тоскани* и *Књига о Немачкој*, део су авангардистичке поетике и потребе да се путописне забелешке ускладе са тада актуелним поетским стилем.

У овим случајевима уочавамо непутотписне елементе у текстовима означеним као путописни. Реч је о одређеним лирским рефлексима и поступцима обликовања реченица присутним и у његовом прозном стваралаштву, који своје извориште имају у поезији Црњанског. Прожимање лирског и епског и одустајање од традиционалног схватања књижевних форми, њихове статичности и међусобне удаљености, нису изненађујуће појаве код Црњанског. Овде пре свега треба имати у виду време настанка текстова и тада владајућа књижевна правила. Текстова које је Црњански писао приликом или поводом каснијих путовања, одликују аналитичност и блискост есејистици. (Вучковић, 2015: 193)

Путопис је, наравно, постојао и пре доба Црњанског, још од античке књижевности, али у другачијем облику. За разлику од ранијих схватања, дела која припадају овом жанру у XX веку, па тако и текстови Црњанског, нису више засновани само на концепту описа појединих географских предела. Сада се описи стављају у одређену функцију и повод су за лирске рефлексije, односно за размишљања о појавама у природи или за анализе унутрашњег човековог бића.

И сама *Писма из Париза*, представљају синтезу различитости у жанровском, тематском и структуралном смислу. Ово дело обједињује путописно, есејистичко, епистоларно и лирско. Тако су створени услови за уобличење различитих тематских аспеката у једну повезану целину.

У овом делу присутно је пишево размишљање о различитим културолошким појавама, поетичким начелима и увођење питања менталитета.

Под културолошким појавама овде подразумевамо писање о различитим врстама уметности, уметничког израза и културним дешавањима на којима је аутор био присутан и које сматра вредним пажње. Црњански разматра теме везане за нову генерацију стваралаца, театар, ликовну уметност, али за саму књижевност веома ретко. Књижевни ликови и аутори се, додуше, спомињу, али додирне тачке са књижевношћу нису толико засноване на појединачном, колико на приказивању општих појава.

У појединим сегментима овог дела присутно је указивање на елементе поетике за коју се залагао сам писац, на карактеристике суматраизма. Ти делови су, осим мотива путовања, чврста веза са осталим деловима стваралаштва Милоша Црњанског. У својим есејима он пише о суматраизму: Чарнојевић из *Дневника о Чарнојевићу* тврди како је он суматраиста, а његов лик повезан је са основама суматраистичке теорије.

3. Двојако разочарење у нови свет

Боравак у Француској, описан у путопису *Писма из Париза*, који је Црњански завршио излетом у тмурну Бретању, донео му је двојако разочарење у нови свет. Очекивања преживелог балканског ратника од Париза, уметничке престонице западног света, била су велика. Али, свет после рата није био ни уређенији, ни бољи. С друге стране, суморна атмосфера најзападније тачке Француске, краја света, донела је Црњанском ново осећање безизлажности, готово потпуне нирване. Зато он напушта магловити Париз и преко Торина стиже у Тоскану, у топле, јужне крајеве.

Најпознатији путопис Црњанског, *Љубав у Тоскани*, представља „убличење једног осећања живота“ (Ристић 1930: 9), са „карактером 'сентименталног путовања'“ (Мараковић 1930: 173). Настао је под утисцима са путовања на којем је Црњански био 1921. године. На самом почетку аутор овог дела пише да он у најлепшу италијанску покрајину стиже изможден страшћу и са једином жељом да се „стрмоглави у ваздух“ (Црњански, 1995: 99) и да заборави на бол. Читаоце који су се већ раније добро упознали са радом овог писца неће изненадити овај већ, можемо слободно рећи, лајтмотив, који говори о умору, исцрпљености, бледилу главног јунака, наратора, односно лирског субјекта. Међутим, не смемо да заборавимо прву реченицу овог путописа: „Полазим из Париза у небеса Италије, што стишавају и љуљају варваре“ (Црњански, 1995: 99).

Изгледа да овај ходочасник није кренуо у Италију само због покушаја проналаска сопственог мира, већ и у име свога „варварског“ племена, у име свога словенства, за које ће овде такође да потражи смирење. Овде треба подсетити да је циљ пута Црњанског у Италију управо била љубав и то аутор путописа више пута наглашава.

„За љубав сам пошао, да у њу утопим нове народе. Ако сам грозничав шапутао имена посавских винограда, метохијских падина, виславских поречја и уралских подножја, нисам био луд. Дисао сам само, и духнуо у време. За љубав сам путовао, што је чекала играче да поиграју за Богом. О, Словенство, љубав нас чека, њоме ћемо заплуснути, као ова равенска разблуда на крововима, све што је досад било.“ (Црњански, 1995: 110)

Црњански приказује градове које је посетио на необичан начин. Као што ће много година касније, Лондон, у коме је провео године избеглиштва, бити приказан у његовом последњем роману као неман са свим својим ђудима, тако је и Сијена у овом путопису представљена као „ћакнута варош“. Она је по дану отужно слатка, увече, под магијом осветљења постаје отмена и охола; буди се у зору сва бледа, налази се на самрти, „плови у сусрет Месецу, по безмерном таласастом зеленилу.“ (Црњански, 1995: 78)

Особине Сијењана пренете су на сам град. Исто тако је и Фиренца, вероватно захваљујући својим становницима, код Црњанског практична и прозекла. Све путописне чињенице су имагинативно преображене и померене из свог стварносног лежишта. Тако се Сијена у очима Црњанског попут живог бића „попела на врх брега, у модро осветљење вечери и кроз плави, провидни прах небеса, прелива плоче и кровове, старе иконе, византинских боја“. (Црњански, 1995: 86)

4. Нова стварност или реорганизовање животне грађе

У путописним текстовима Црњанског често се срећемо са једном новом стварношћу, која је настала у реорганизовању и уметничком обликовању животне грађе. Управо оно што је случај и са јунацима у његовим делима. Сliku простора он не гради механички, фотографски, региструјући оно шта га окружује, чему се приближава или од чега се удаљава, већ, по правилу, настоји да нам ту слику предочи преломљену кроз сопствени доживљај, дајући јој тако и посебна визуелна и динамичка својства.

У мултижанровском путопису *Љубав у Тоскани*, опет у циљу успостављања невидљивих веза, приповедач руком може благо да затресе поља и зидине града, брда на небу, као и да милује цркве. Овде су у питању пред-

ставе физичког контакта у реално могућем оквиру. Нешто попут миловања брда и гора из *Суматире*, који се могу замислити, јер је реч о условно опипљивим, постојаним предметима. У поменутом делу, у путопису о градићу Пизи, поново ће се помиловати и онај Урал из суматраистичке приче. Међутим, овакво замишљање ће нам ићи теже са сликом миловања ваздуха, што је случај који се јавља у поеми *Стражилово*.

У последњим реченицама завршног дела *Љубави у Тоскани*, Црњански пише да му је након „слатких“ сијенских пејзажа, неочекивано пријала „жута, брдовита, сиромашна крајина“ мањих тосканских места, јер је у „у бићу тих малих тосканских вароши“ осетио „једну скромност и сељачку ведрину“ (Црњански, 1995: 222), која га је подсетила на завичај. Управо је Срем била та последња реч коју је изрекао на овом путовању и то на самом уласку у Фиренцу, престоницу ренесансне културе. Тако ће путописац објавити премештање простора привиђења из Тоскане у завичај и непосредно најавити настанак поеме *Стражилово*.

„Црњански је био родоначелник авангарде, касније репрезент лиризованог кратког и великог романа, необичан, самотан и истакнут лик. Иако авангарда воли да наступа у групним формацијама, Црњански је, ако занемаримо седељке на тераси *Москве*, радио за свој грош, његова дела се, можда изузев првих, не уклапају у шаблон ниједног од изама.“ (Милошевић, 2010: 550)

5. Новинарство није угрозило књижевни дар

Црњански је ценио новинарску професију којом се бавио и он је један од ретких писаца коме овај вид ангажмана није угрозио књижевни талент и страст према литератури. Напротив, ове две делатности код Милоша Црњанског некако су лако и природно ишле заједно и, ма како то било необично, међусобно су се подудариле и снажиле. Поменимо само да је највећи број својих изузетних путописа Црњански објављивао управо у новинама и да је он писац који је путописну репортажу тих међуратних година уздигао на ниво који вишеструко превазилази задату пролазну актуелност журналистичких текстова. (Јаћимовић, 2018: 74)

„Када сам ушао у новинарство 1922. године, онда су сви моји другови и пријатељи дрекнули: пропао песник, пропао приповедач. Ја међутим не сматрам да ми је новинарство штогод шкодило. Не зна се шта је то књижевник. Једна ноћ крај телефона у једној великој редакцији је много занимљивија и значајнија него годину дана нерада. Ту се долази у везу са

земљом, са оним што нас окружује. Ту тек можете да разумете извесне односе, социјалне и личне. Једном речју, песник или књижевник, треба да живи бар извесно време у каквој редакцији.“ (Црњански, 1999: 96)

„Његови путописи су дрско и немилостиво одавање и обесвећивање свега најскривенијег, најнационалнијег. Истина је, додуше, да и он непрестано послује са неким црквицама, звонима, иконама, ћивотима и певницама, да понекад спомиње чудне сенке и хладовине по старим портама, да чита све записе над гробовима, да понекад рекне тешку реч од меланхолије као олово – али одмах затим почне опет индискретно и гласно причати историје важних грађана, мртвих баба и светих коштица. Како, на крају крајева, треба схватити тог Црњанског, кад се зна да све те његове безбожно и развратно веселе забелешке читају побожне старе госпе, и осетљиве младе госпођице, и сав наш свет тамо по Банату, и у Сентандреји и у Темишвару, и, веле, обузима их нека тужна милина, и заплачу се, и после им опет мило, и не знају зашто се не смеју или не љуте, али никада не чине ни једно ни друго. А не умеју да погоде ти људи да је Црњански, по својој поетској осетљивости, један дубоко сентиментални песник наших умирућих градова и наших узалудних живота. Утолико сентименталнији, и горчи, и романтичнији, што за болове старе Војводине нико не мари, и што многим њеним болестима и лудостима нема лека – па је најбоље поносно ћутати и сакрити муку и стид, а кад дође да мора да се рикне, онда боље прснути у смеј, него бризнути у плач. И зато, што је тежа ситуација, Црњански је све веселији Пјеро у црном костиму. Можда је он у основи својој збиља скептик, али онда његов скептицизам није без дефекта, кад пише о народу и завичају. Јер, зна се, оне живописне и смешне фигуре гомила Црњански пред читаоце нарочито онда кад негде у буцаку има некој драгој и рођеној старудији коначно да излети душа“. (Секулић, 1924: 437)

Сам Црњански је волео да се укључује у расправу о судбини својих дела, па и да, посебно током шездесетих и седамдесетих година прошлог века, када је имао прилике да се чешће оглашава, коментарише поједина тумачења. Као што је на поетичком плану, очито имајући у виду и два романа који су остали у сенци других његових романсијерских остварења, од који се много разликују, био заговорник уверења да писац треба да се мења: „Књижевник који се не мења, жалосна је фигура“, рекао је у разговору са Николом Дреновцем, једнако као што је, образлажући судбину својих од критике занемарених романа, и остављајући за тренутак роман *Сузни крокодил* по страни, сматрао да је роман Кап шпанске крви остао у другом плану зато што је, први пут, објављен у новинама. (Микић, 2018: 52)

Закључак

Завршном делу путописа *Писма из Париза* (1921), може се у целокупном делу Црњанског приписати слична улога као поеми *Сѣражилово*, у контексту поетског стваралаштва овог писца. Наиме, у завршном делу путописа преплићу се мотиви из већ написаних песама, *Сумайџа* и *Сѣење*, појављују се мотиви из романа *Дневник о Чарнојевићу*, који је тада већ био припремљен за штампање, као и из већ објављене збирке *Лирика Иџаке*. Коначно, у последњем запису *Писама из Париза* износе се неке будуће идеје, које ће се у врло скорој будућности отелотворити у *Сѣражилову*. Наговештени су и неки мотиви који ће се потпуније остварити тек у каснијем путопису *Код Хијерборејаца*.

Како сам писац каже на самом почетку овог записа, он је на најзападнију тачку Француске, стигао преко једног „урнебесно високог гвозденог моста“ (Црњански, 1995: 36). Писац је тај мост прешао, како каже, „високо, између дубоке воде, далеких брда, и бескрајног неба, лак и прозрачан и миран, први пут у животу“ (Црњански, 1995: 36). То нам казује да је суматраистички мир још увек присутан на почетку овог записа.

Међутим, с обзиром на то да је Црњански овај крај посетио усред зиме, врло брзо се ведро расположење замењује сетним, па је блато, као један од централних мотива будућег романа *Дневник о Чарнојевићу*, изникло у први план. Мотиви црквице и готске катедрале, Црњанском су послужиле и за распознавање властитог наслеђа. Ова асоцијација на завичајно, јесте оно што најављује *Сѣражилово*.

Овим мотивима који песника асоцирају на завичај, односно пределе у којима је живео, придружује се и мотив Дунава, „мокрог и модрог, трмог пужа мога завичаја, што пузи, са старим градом на себи у небеса“ (Црњански, 1995: 38). Ово је ретко место на којем Црњански помиње Београд, коме ће једног дана спевати своју последњу написану песму. На тај начин, широко су била отворена врата за настанак поеме *Сѣражилово*.

Приступ Црњанског путопису као жанру, јасно упућује на приближавање различитих облика стварања, који бивају обједињени путописним поступком. Могућност путописа да у себи сажме путописно, романескно, есејистичко, лирско и епистоларно, свакако је допринела да он буде заступљен међу писцима најразличитијих уметничких афинитета, из овог периода.

Литература

- Вучковић, Р. (2014): *Дилеме око јуџојиса*, Београд: Путопис.
- Вучковић, Р. (2015): *Књижевно дело Милоша Црњанског*, Београд: Свет.
- Деретић, Ј. (2011): *Историја српске књижевности*, Зрењанин: Sezam Book.
- Дуда, Д. (1998): *Прича и јуџовање*, Загреб: Матица хрватска.
- Јаћимовић, С. (2018): *Између демонског виџализма и нихилистичког обрачуна са свећом*, Зборник: *Дело Милоша Црњанског, радови са округлог стола*, Београд: САНУ.
- Милошевић, П. (2010): *Сторија српске књижевности*, Београд: Службени гласник.
- Микић, Р. (2018): *Да ли је „Сузни крокодил“ недовршени роман Милоша Црњанског*, Зборник: *Дело Милоша Црњанског, радови са округлог стола*, Београд: САНУ.
- Поповић, О. (2013): *Мала мјера – од маргине до центира*, Подгорица: Универзитет Црне Горе.
- Секулић, И. (1924): *Немири у књижевности*, Београд: Српски књижевни институт.
- Тодоров, Ц. (1994): *Ми и други*, Београд: Библиотека XX век.
- Црњански, М. (1995): *Пуџојиси*, Београд: Задужбина Милоша Црњанског, БИГЗ, Српска књижевна задруга.
- Црњански, М. (1999): *Пријоведна проза II. Кај шнајске крви. Сузни крокодил*, Београд: Задужбина Милоша Црњанског.

CROSS-GENRE CHARACTERISTICS IN MILOŠ CRNJANSKI’S TRAVELOGUES

Summary: Miloš Crnjanski uses travelogue as genre in few of his books, especially in his works: *Love in Tuscany* (*Ljubav u Toskani*), *Travelogues* (*Putopisi*) and *A Book on Germany* (*Knjiga o Nemačkoj*). However, there is an impression that the majority of his work is a travel literature of its kind. Elements of that genre can be found in his novels “*Migrations*” (*Seobe*) and “*A Novel about London*” (*Roman o Londonu*) and cross-genre characteristic are present in his book “*Among Hyperboreans*” (*Kod Hiperborejaca*). Still, it cannot be said that everything that Miloš Crnjanski wrote in the form of travelogues belongs to travel literature. It is well known that he was a foreign correspondent to Serbian, i.e. Yugoslav newspapers, and that many of his travelogues, written in journalistic manner, were published in “*Politika*”, “*Vreme*” and other papers. Actually, many of those are his travel stories in combination with travelogue and journalistic prose. Most of these travel stories are a mixture of literary and journalist expression, but their quality is far above a good newspaper article.

Keywords: Miloš Crnjanski, travelogue, “*A Novel About London*”, “*A Book On Germany*”, “*Migrations*”, “*Among Hyperboreans*”

О СТОГОДИШЊИЦИ ЈЕДНОГ ПИСМА

Апстракт: Писмо Милоша Црњанског, упућено почетком 1919. године из Иланче у Загреб, Бранку Машићу, одговорном уреднику *Књижевног Југа*, довело нас је до почетка озбиљне сарадње Милоша Црњанског у поменутом гласилу. Поменуто писмо, читано уз писма Иви Андрићу из те године, довело нас је и до открића оних текстова Милоша Црњанског, који се нису нашли у његовим постојећим библиографијама.

Кључне речи: Милош Црњански, биографија, „Књижевни Југ“, Бранко Мишић

У архиву САНУ у Личном фонду Иве Андрића, под инвентарским бројем 1627, заједно са писмима Милоша Црњанског упућеним Андрићу, сачувано је и писмо које је Црњански, из Иланче у Загреб, упутио Бранку Машићу, који је у том тренутку власник и одговорни уредник *Књижевног Југа*.

То писмо умногоме одређује књижевну биографију Милоша Црњанског.

Иначе, данас заборављени Бранко Машић, рођен је у Огулину 1887, а умро је у Чикагу 1961. године. Живот је поделио између Србије, Хрватске и Америке. Школовао се у Пожаревцу, потом је уписао конзерваторијум у Паризу. Но, због тешких материјалних прилика, враћа се у Београд и од 1909. до 1912. године ради као практикант у Министарству правде и дирекцији жељезница. Притом је ванредно студирао француску и српску књижевност. За време балканских ратова (1912–1913) био је ратни дописник загребачког *Обзора*. Током Првог светског рата, 1915. године насилно је регрутован у аустроугарску војску...² Служио је као музичар 53. регименте. При крају Првог светског рата дочепао се Загреба.

А Први светски рат, по речима Милана Кашанина, у Загребу се није осећао. Од Загреба су била далеко сва ратишта и у њему се живот нормално одвијао. Универзитет је радио, средње школе такође, књиге се об-

¹ neninlok@yahoo.com

² Оболевши од запаљења плућа лечио се у манастиру Гргетег и санаторијуму Aflenz у Аустрији 1913. и 1914. године.

јављују, у позоришту су даване представе, излазе и часописи и дневне новине... Једном речју, живело се као да рата и нема.³

Почетком 1918. године покренули су у Загребу, млади, југословенски оријентисани, интелектуалци (везани за Болницу милосрдних сестара), *Књижевни Југ*, који је врло брзо, у сваком погледу – и тиражом и квалитетом прилога – надмашио *Савременик*, лист Друштва хрватских књижевника. Притом је *Књижевни Југ* лагано преузимао и сараднике *Савременика*. Црњански је био један од тих сарадника и то је у писму Јулију Бенешу (9. мај 1919. године), недвосмислено рекао: „Нећу Вам крити да сам sasvim уз Југ. Tim više што је мене за *Savremenik* vezivalo Ваше име и предusretljivost, коју нећу да тумачим као laskanje meni, nego мојим delima, а то је лепо. Čini ми се да ме неćете osuđivati. Čиним моју dužnost, radim. Tamo где osećам да сам više uvažаван и где ми се čини plodnija njiva“.⁴

А ту је Бранко Машић одиграо важну улогу.

Књижевни Југ је (истина нередовно, најчешће због честих штрајкова штампарских радника), излазио у последњој години рата и првој години мира: од 1. јануара 1918, па до децембра 1919. године. Појавило се укупно четири књиге: по две за сваку годину. Замишљено је да излази петнаестодневно – дакле, свака књига би имала по 12 свезака.⁵

Главни уредник био је Нико Бартуловић (иако то у часопису не пише), а чланови редакције били су Иво Андрић, Владимир Ћоровић и Бранко Машић – који је, рекли смо то већ, био власник и одговорни уредник. Као члан редакције само у првој књизи, помиње се и Томислав Крижан – задужен за уметнички део. (Кад *Књижевни Југ* престане да излази, видеће се и шта значи то „одговорни“ уредник.) После прве књиге у редакцију улази и Антон Новачан, који је био задужен за словеначку књижевност.

³ Видети: Милан Кашанин, *Изабрана дела*, књ. 6, *Сусрећи и њима. Пронађене ствари. Мисли*, Београд 2004, а текст „Петар Коњовић“, у којем Кашанин пише о Загребу током Првог светског рата, налази се на стр. 117–137.

⁴ Први број *Књижевног Југа* штампан је у тиражу од 4000 примерака, а већ други број у тиражу од 5000 примерака. Зна се и тачан број претплатника: 3617. Више о *Књижевном Југу* читалац може видети у књизи Миливоја Ненина *Српских новина додаћак и други додаци*, Бањалука 2017 године. Текст: „Књижевни *Књижевни Југ*“ налази се на стр. 93–124.

⁵ У првој књизи имамо четири двоброја, у другој књизи имамо један двоброј и један троброј. У трећој књизи имамо три двоброја, док у четвртој књизи имамо само два редовна броја: први и шести. Чак се у једној свесци појавило шест бројева одједном. Био је то и крај *Књижевног Југа*.

У тренутку док Милош Црњански пише писмо Бранку Машићу, редакција је у том саставу. А Црњански ни не слуги да ће ускоро постати један од уредника *Књижевног Југа*.

Али, погледајмо, коначно, и то писмо.

3/II. 919.

Dragi g. Mašiću,

Pišem Vam zgodom, jer je oдавде тако зла pošta, i štrajk, i cenzura, i boljševizam. Moj mladi zemljak, što Vam ovo pismo donosi poneće rado sve što mu date. Pre neki dan poslao sam Vam iz Novog Sada: dva mala prikaza, nekrolog Ady-ju, a malo pre tog jednu pesmu „Spomeniku Principovom“. Još pre Uskrса добићете jednu novellu – a o Uskrсу ću Vam doneti sakupljene novelle za Vašu ediciju. Ali molim da mi g. Andrić pošalje „Legendu“ da je preradim, i da mi javite koliko bi novella želeli od veličine „Svete Vojvodine“, jer je teško pogoditi meru u rukopisu a „6 štampanih araka“ je vrlo od prilike.

G. Ivo mi je pisao, da bi oboje želeli da dođem bar na koji mesec u Zagreb i da bi mi Vi plaćali stalan honorar:

Pa ipak to je nemoguće ma da bih ja rado bio u Vašem društvu, a rado i radim i mogu da radim.

No meni je nega i seoski proletni zrak sada najviše potreban, jer počinjem već da se oporavljam, a na jesen se spremam u Beograd gde me ne čekaju triumfi nego borba i razočaranja, tamo ću pohoditi univerzu, hoću da nabavim neki filozofski doktorat možda ću tako lakše osigurati svakidašnji kruh, jer ma da sam još pre nekoliko godina bio imućan, čeka me sirotinja a imam staru majku, pa bi se to svršilo suviše sentimentalno.

Ali ako hoćete i možete da Vaš predlog nekako promenete ja ću vrlo rado raditi i više za Jug, ma da bi nerado zaprečio put možda kakvom koji bolje razume ovaj poslednji zanat literarni.

Zasad ja sadim lukac i čitam Omira.

Znam da imate mnogo neprijatnosti. Zaboravili ste da ste mi dali Jankovićevu, Šantićevu knjigu. Brojeve Juga teško i dockan dobijam iz knjižara.

Moj listonoša Vam dakle stoji na raspoloženju, on će mi rado doneti odgovore Vaše.

Jedan dragi pozdrav apostolu Ivi i Vami prijateljski ostajem

Crnjanski⁶

⁶ Чак и када пише Андрићу два дана касније, Милош Црњански као да пише и Бранку Машићу: „Nadam se da moja pisma čitate g. Mašiću, dakle i On zna kako mislim – imam jednu kartu od njega. Zdravim ga“. Поменуће Бранка Машића и у писму Андрићу од 13. фебруара: „G. Mašić nebi trebao da se nikad boji, može okrenuti tumbe našu književnost, napraviti revoluciju i dobiti slavu Dositeja – pretplatnici zavise od organizacije poverenika, a publika je stoka jedna grdna“. И даље: „Doneću g. Mašiću gotove rukopise za ‘Lutke u Prozi’ – nemojte isticati ciklus

Јесте Црњански своје прве радове објављивао у сомборском *Голубу* и сарајевској *Босанској вили* – али „пун“ улазак Милоша Црњанског у српску књижевност догодио се у Загребу! (Тачна је тврдња самог Црњанског да је, током Првог рата, Загреб, после Крфа, био најважнији град за српску књижевност.)⁷ Црњански је 1917. и 1918. године у загребачком *Савременику* објавио 16 прилога – претежно песама. Међутим, и када се рат завршио, Црњански је наставио сарадњу са загребачким књижевним гласилима. „Библиографија Милоша Црњанског“ објављена у зборнику *Милош Црњански* 1972. године, бележи (истина, непрецизно) 42 библиографске јединице у 1919. години. Од тога је више од половине (26) објављено у Загребу. (Наравно, свесни смо да је једна библиографска јединица, и књига песама *Лирика Ийаке*, исто као и белешка од десетак редака...)

Но, за разлику од *Савременика* у којем је, како смо то већ рекли, објављивао претежно песме, у *Књижевном Југу* Црњански се окреће и књижевној критици, есеју, белешкама... *Књижевни Југ* као да *ошћара* Црњанског за књижевност у најширем смислу те речи.

Али, погледајмо најпре сарадњу Милоша Црњанског у *Књижевном Југу*. Исправићемо, природно, и грешке које су се поткрале у „Библиографији Милоша Црњанског“, као што ћемо проговорити и о специфичности сарадње Милоша Црњанског. Наравно, ни писмо упућено Бранку Машићу нећемо заборавити. (А завирићемо мало и у сачувану преписку Милоша Црњанског из 1919, па и 1920. године...)

Сви прилози Милоша Црњанског у 1918. години, и то смо већ рекли, објављени су у *Савременику*, тако да их у прве две књиге *Књижевног Југа* и не тражимо.

У трећој књизи, сада смо већ у години 1919, Црњански има десетак прилога. Најпре објављује „Писмо I“, ⁸ под насловом „Нови Маџари“ (број 4, од 15. фебруара, стране 160–168). Узгред, у тексту се доследно пише: Мађари. У броју 5 (1. март, 202–216), појавила се приповетка „Света Војводина“. Потом у свесци 6, (15. март, 280), Црњански има

kod Svete Vojvodine, o kojoj sam Vam javio da pobrišete dve tri reči anachronične, ali ako hoćete da javite skori izlaz te edicije – izvolite. Ja sam čovek borbe i volim reklamu i doboše“.

⁷ Милош Црњански, „Послератна књижевност“, *Лейойис Маиџице српске*, 1929, 320, стр. 193–205 и 344–359.

⁸ У писму Андрићу од 13. фебруара 1919. године Црњански пише да планира да напише и Писмо II. (Јасно је да је „апостол Иво“, кога поздравља у писму Бранку Машићу – Иво Андрић.)

једну једину белешку: „О љубавној лирици целог света“. Наслов је на немачком језику, као и назив издавача и место издања: Минхен. Белешка има укупно седам редака и тражи наше песме у избору љубавних песама целог света. Успела је та белешка (иако је потписана иницијалима нашег јунака), да се скрије од приређивача „Библиографије Милоша Црњанског“ – не помињу је.

У свесци 7 (1. април, 331–333), Црњански је објавио некролог Ендреу Адију. А тек у свесци број 8 (16. април, 361–368) појавила се књижевна критика Милоша Црњанског о Андрићевом *Ex Pontu*.⁹ Као да смо се приближили врхунцу сарадње у *Књижевном Југу*. Јер, његов текст је унеколико издвојен: није смештен, као остала књижевна критика, у рубрику КЊИЖЕВНИ ПРЕГЛЕД.

У двоброју 9–10 (16. маја, 394–399) појављује се, вероватно, најважнији од свих књижевних прилога, не само Милоша Црњанског, већ уопште највреднији од свих прилога објављених у *Књижевном Југу* – „Апотеоза“. На почетку тог двоброја је некролог Исидоре Секулић о Светозару Ђоровићу, потом иде песма „Сусрет“ Владимира Назора, да би се као трећи прилог појавила „Апотеоза“. (Био је Црњански близу повлашћеног места у *Књижевном Југу*...)

У тој трећој књизи, 16. јуна, појавио се још један двоброј: 11–12. У рубрици КЊИЖЕВНИ ПРЕГЛЕД Црњански пише о два књигама: прва је *Звуци руске лире* Ристе Ј. Одавића (528–529), а друга је књига Милоша Г. Ђурчића *Мозаик* (529–530). Последња реченица у првом приказу је: „Збирка је бледа и безначајна“, а други приказ се завршава реченицом: „Зар у поезији нема одговорности и осећаја стида“. Ти прикази су потпуно у духу књижевне критике *Књижевног Југа*: као да се спрема терен за једну нову књижевност.

У рубрици БЕЛЕШКЕ у истом двоброју, Црњански чита књигу песама Драгољуба Обрадовића *Сенке суиона* (534–535). Белешка јесте са негативним вредносним судом, али се песнику оставља простор за књижевни живот. (Кад нестане ауторитета из његових песама и кад послуша своју душу и кад дође до екстазе – до оног што је најважније у стиху – биће од њега песник.)

Међутим, библиографима Милоша Црњанског промакла је још једна

⁹ Кажем *шек*, јер из писма Андрићу од 12. јануара 1919. године већ знамо да је текст о *Ex Pontu* послат у *Књижевни Југ*. Црњански пише: „Можда ће многи napasti моје mišljenje о *Ex Pontu* no мене ni briga nije davno ja gledam ljude sa alexandrijskom ironijom. Knjiga je zaslužila sve dobro što sam o njoj rekao“.

библиографска јединица. Прва белешка (тридесетак редака) у овом дво-броју (533–534) јесте „Прослава у спомен Јована Скерлића у Београду“. И тај прилог, као и друге белешке, потписан је са М. Ц. и никако не за-служује да се заобиђе. Напротив!

На крају прве свеске IV књиге *Књижевног Југа* од 1. јула стоји рече-ница: „Госп. Милош Црњански ступио је у нашу редакцију као стални члан са седиштем у Београду“.¹⁰ Дакле, Црњански се за место у редак-цији изборио радом, али му је и сплет околности ишао на руку. Наиме, после смрти брата Светозара, Владимир Ћоровић је напустио редакцију *Књижевног Југа*. Задатак новог уредника био је – јер очито да је лист био у кризи – да припрема терен за прелазак часописа у Београд.¹¹

Но, пре него што испратимо прилоге Милоша Црњанског у IV књизи – морамо исправити грешку која се појавила у Садржају те књиге. Песма „Сирочад“ Данка Анђелиновића нашла се два пута у Садржају: други пут под именом Милоша Црњанског. (Иначе, Данко Анђелиновић је онај песник који је умро за кафанским столом, пошто је претходно на питање како је, одговорио са – никад боље!)

Поново пратимо прилоге Милоша Црњанског. Већ у свесци 1, на стр. 8, налази се песма „Спомен Принципу“. У тој истој свесци (стр. 45), у рубрици КЊИЖЕВНИ ПРЕГЛЕД појавио се текст нашег јунака од пола странице под насловом „Нови покрет, Београд (уредник В. Т. Кулун-цић)“. Са симпатијом је примљено ново гласило. У рубрици БЕЛЕШКЕ, пак, имамо белешку о књизи поезије Фрање Марковића *Кохан и Власија* (46). Црњански се залаже да се хрватски писци штампају ћирилицом, а српски латиницом. (Прилози Милоша Црњанског у *Књижевном Југу* штампани су и ћирилицом и латиницом!)

¹⁰ У књизи *Милош Црњански I*, Нови Сад 2010, Миливој Ненин је, у „Хронологији Милоша Црњанског“, (поводећи се за Црњанским, који у коментарима уз песму „Мизера“ помиње 1918. као годину када је постао члан редакције *Књижевног Југа*) пренео ту грешку (414). Мило Ломпар, пак, такође у „Хронологији“, у књизи *Црњански – биографија једног осећања*, Нови Сад 2018, реченицу објављену у *Књижевном Југу* („Госп. Милош Црњански ступио је у нашу редакцију...“) приписује часопису *Дан* (501). (Са писањем је као са фудбалом: трудите се да што мање грешите, а да притом и исправљате туђе грешке. Али, понекад „немате дан“).

¹¹ У писму Андрићу од 20. маја 1919. године Црњански пише: „Sa Bartulovićem jedva da sam govorio koju reč, sa Mašićem sam ugovorio da budem spoljni član redakcije fix Kr 300 itd.“ Десетак година касније, у својим литерарним сећањима, Црњански ће рећи да је у пролеће 1919. године, цео књижевни Загреб, „видео као нешто што нестаје“. (Видети напомену број 6.)

После белешке о поезији Фрање Марковића, следи белешка о *Српској звезди* Станојла Димитријевића – од такође 12 редака (46–47). Последња реченица белешке све говори: „Има добронамерних који шкоде“.

У двоброју 2–3 од 1. августа 1919. године, после прилога Иве Андрића и Станислава Винавера, објављена је приповетка Црњанског „О боговима“ (57–63). У истом двоброју, у рубрици БЕЛЕШКЕ, Црњански одваја 16 редака за књигу *Niels Lyhne* коју је написао Jens Peter Jakobsen. Последња реченица гласи: „Једва једном дођосмо до просечно добрих и уметничких превода“ (125). Но, име преводиоца Црњански не помиње.

На истој страници почиње и белешка „Концерт челисте г. Мокрањца“, а завршава се на следећој, 126. страници. Укупно 22 ретка.

У истој рубрици имамо још две белешке Црњанског: о Нушићева *Два лойова* (стр. 127), коју више пута поменута „Библиографија Милоша Црњанског“ не бележи,¹² али и приказ књиге *L'enfer*, коју је написао Henry Barbusse (127).

У наредном двоброју, 4–5, од 1. септембра, Црњански има само белешку о књизи Павла Поповића *Из књижевности*, на стр. 207. Укупно 14 редака. Потпис је само Ц. Аутор ових редака о Црњанском убеђен је да то Ц значи Црњански – иако „Библиографија Милоша Црњанског“ не бележи ни овај текст.¹³

У истом том двоброју Бранко Машић је искористио књигу *Савремене љриче* Момчила Милошевића да напише неколико несвакидашњих редака и о Црњанском. Кажем *несвакидашњих*, јер није обичај да један уредник опомиње другог уредника, путем гласила које „заједно“ уређују. Цитирам тих неколико редака из текста „Поводом једне књиге“: „Милош Црњански свакако је најрадинији од њих [поменуо је поред Црњанског и Боривоја Јевтића и Момчила Милошевића, М. Н.], али је одвише без искуства а да садање десолатне прилике не би рђаво утицале на њега. Нарочито у последње време нагао је, поводљив, алкав преко сваке мере и прелази у манир који нас подсећа на фриволну прозу Лазе Костића“. Поново тражим датум на корицама: 1. септембар 1919. године. (Колико ми се чини, Андрић је у тренуцима док се припрема број, у Сплиту... Да ли би Андрић „пустио“ тај текст?)

Сада смо на терену нагађања. Да ли је то била и оцена рукописа припо-

¹² Сам Црњански каже да је за *Књижевни Југ* „писао врло мало о Београду. Две три музичке рецензије и један напад, авај, на једну брачну комедију Нушићеву“. (В. напомену број 6.)

¹³ У већ поменутом писму Андрићу од 20. маја, Црњански пише: „Šta radim? Punim ‘Beleške’ u Knjiž. Jugu. Mašić će izdati ovih meseci moje novelle.“

ведака коју је Црњански понудио Машићу? Како је преосетљиви Црњански могао примити овај текст Бранка Машића? Да ли је одмах напустио редакцију? У писму Јулију Бенешу од 19. септембра 1919. године дословце пише: „Ја istupam iz redakcije Juga. I to zbog g. Mašića. Taj gospodin је entre nous: problematičan u svakom pogledu“.¹⁴ Говори даље у писму да је повукао рукописе...¹⁵ Нуди их Бенешу... Размишља о другим издавачима. Али податка о томе да је Црњански напустио редакцију, у самом *Књижевном Југу*, нема. *Књижевни Југ* се лагано гасио и вероватно није било потребе извештавати читаоце о томе да их напушта члан редакције...¹⁶

Одложићемо одговор на питање да ли је у свесци од 16. септембра 1919. године Црњански заступљен неким прилогом.

У бројевима 19–24 (7–12) од 1. децембра, Црњански има и песму („Омладини“, стр. 297) и приповетку („Велики дан“, стр. 265–277). Рубрику БЕЛЕШКЕ више није пунио?¹⁷ Да ли су ова песма и приповетка

¹⁴ Занимљиво је да је у писму Јулију Бенешу од 15. августа 1919, Црњански дословце написао да је „i dušom i telom sa Andrićem kod Juga“.

¹⁵ У писму Андрићу од 27. септембра 1919. Црњански моли: „Ako Vas moje pismo još zateče i Zagrebu – učinite sve da Vam Mašić izda moje rukopise, osobito ‘Isusi i Magdaline’ – i donesite mi ih“.

¹⁶ Последње помињање Бранка Машића у писмима Црњанског упућеним Андрићу је од 21. марта 1920. године: „B. Mašić će pomoću konzorcija da nastavi edicije ‘Juga’. Laže mi prijateljstvo“.

¹⁷ „Проучавам“ „Библиографију Милоша Црњанског“ (штампана је у зборнику *Милош Црњански* 1972. године у Београду). Ту Библиографију допуњујем белешкама из *Књижевног Југа*, које су потписане са: М. Ц. и са Ц. Постоје белешке потписане и са М. (А управо ме та Библиографија упућује на то да се Црњански потписивао и само са М.) Нисам се усуђивао да те белешке припишем Црњанском, у страху да се можда и Бранко Машић није потписивао са М. Међутим, у 1918. години, када Црњански није члан редакције, нема ни бележака потписаних са М. И сада морам да „допуним“ самог себе. Последња белешка у *Књижевном Југу* би могла бити баш из пера Црњанског. На 380. страни у шестоброју од 1. децембра, стоји белешка о књизи *За фронтом* Леонида Андрејева, потписана само са М. (Ако је помињање *душе* знак да је то Црњански – онда је и ово М његов знак; јер управо се на крају текста до земље поклања пред величином душе.) Међутим, уколико је то белешка Црњанског, онда је и на претходној страни белешка о Светиславу Торњанском о књизи приповедака *У очекивању* – такође потписана са М, из пера Црњанског. И у свесци 6 од 16. септембра – коју смо оставили за крај – постоји белешка потписана са М. Приказан је на страници и по текста календар за 1917. годину, објављен на Крфу 1916. године. Аутентична,

били прилози које је давно послао, па их је на крају редакција све одједном објавила?

А на самом крају *Књижевног Југа*, имена Милоша Црњанског и Бранка Машића су се замало нашла једно до другог: између њих се, и у буквалном и у пренесеном значењу, испречио Светислав Б. Цвијановић. Наиме, последња рубрика у *Књижевном Југу* била је она о новим књигама. После тога је ишао податак да је власник и одговорни уредник листа Бранко Машић. А као последња нова књига била је забележена *Лирика Ишак* Милоша Црњанског.¹⁸ Но, уз књигу је ишло и име издавача – Светислава Б. Цвијановића.

А Цвијановић не само што је објавио поезију Милоша Црњанског, већ је објавио и сву ону прозу, која је чекала на објављивање код Машића.

Вратимо се, на крају, писму Милоша Црњанског Машићу. Ниједног тренутка не постоји сумња Црњанског да му Машић неће објавити прозу. Али, постоји страх од поште, од „зле поште“. А управо је пошта уништила *Књижевни Југ*. (Прогутала је, на пример, десет хиљада примерака *Календара Књижевног Југа*.)

Није нимало патриотски, али чињеница је да је аустроугарска пошта боље радила у последњој години рата, него пошта Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца у првој години мира!

Књижевни Југ није стигао до Београда, али су сви чланови редакције *Књижевног Југа* стигли у Београд – и Владимир Ћоровић, и Андрић и Нико Бартуловић; па и Антон Новачан. Црњански је већ био у Београду. У Загребу је остао једино Бранко Машић са дугом од стотинак хиљада круна.¹⁹ (Тек на крају се видело шта значи оно „одговорни уредник“.)²⁰

потресна сведочанства измешана са литературом... Имао сам у рукама и допуњену Библиографију из 1996. године штапану уз зборник о Црњанском, које је уредио Милосав Шутић. Међутим, та Библиографија почиње допуне тек од 1922. године. Надам се да ова моја допуна, писана у страху од грешака, има неког смисла. Ако ништа друго, макар је још једном закомпликовала оно што знамо о Црњанском.

¹⁸ *Лирика Ишак* се појавила у јесен 1919. године, а не 1920, као што је у *Књижевном Југу* забележено. Уз књигу, исто тако, не стоји цена, што нас упућује на то да податке, о новој књизи, редакција није добила од Црњанског.

¹⁹ О томе нам више говори брат Бранка Машића, Владимир Машић, у тексту „Оснивање *Књижевног Југа*“, *Zadarska revija*, год. XIV, липањ 1965, бр. 3, стр. 230–231.

²⁰ Увек мора да постоји нека звезда или звездица, како је то рекао Винавер, која човека води напред... Звезда *Књижевног Југа* – да мало засладимо текст – угасила се. Бранко Машић то или није видео или је имао другачије осећање одговорности...

У шали су, 1918. године, сами уредници називали редакцију *Књижевног Југа*: редакција код четири војна бегунца! (Мада, данас, ова реченица, овако како сам је уденоу у причу о гашењу *Књижевног Југа* – звучи иронично!) Нико Бартуловић је чак истицао: „Никада сложније и агилније редакције. Без и једног спора, без и једне интриге“. (Везивала их је књижевност, заједничко страдање, национална идеологија и срдечно пријатељство.)²¹ Међутим, горак укус, поред начина на који се све завршило, ипак, остављају и две књижевне критике Бранка Машића. Прва је неповољан приказ романа *У хелијама* Светозара Ђоровића – у тренутку кад Светозар Ђоровић више није међу живима и док Владимир Ђоровић напушта редакцију *Књижевног Југа*...²² Друга критика је „Поводом једне књиге“ у којој је Црњански стављен на стуб срама²³.

Све то је било болно! А писмо Милоша Црњанског, написано пре једног века, и послато у Загреб из Иланче, овде је отворило причу о необичном уласку Милоша Црњанског у српску књижевност... У сваком случају, захваљујући нашем немару, Црњански је у стању да нас и данас изненади новим прилозима...

ABOUT 100th ANNIVERSARY OF A LETTER

Summary: The letter Miloš Crnjanski sent at the beginning of 1919. from Ilanča to Branko Mašić, the editor in chief of literary magazine *Književni Jug* („Literary South”) published in Zagreb, represented the initial point of the successful cooperation. This letter, and some letters Crnjanski wrote at time to Ivo Andrić brought us to some unknown texts that haven't been included in the existing bibliographies.

Keywords: Miloš Crnjanski, literary biography, „Literary South”, Branko Mašić

²¹ Нико Бартуловић, „Проблем југословенског књижевног часописа“, *Летопис Мајице српске*, 1929, 103, 322, св. 1, стр. 33–42.

²² *Књижевни Југ*, књига IV, бр. 2–3, стр. 122–124.

²³ Нека последња фуснота у овом раду „о несталности људској“, буде она да је Бранко Машић међу првима (увек је ризично рећи да је неко први), писао о сродности Лазе Костића и Милоша Црњанског. (Без обзира на то што је ту сродност негативно вредновао.)

Часлав В. Николић¹

Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за филологију
Катедра за српску књижевност

ВУЛКАНОЛОГИЈА: ПОЕТИКА ИЗОБЛИЧЕЊА У „РОМАНУ О ЛОНДОНУ“ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ²

Апстракт: Неки фрагменти митолошких представа о Вулкану (и/или Хефесту) уграђени су у смисаоне и симболичке прозоре *Романа о Лондону* Милоша Црњанског. Ови одломци се у модернистичком имагинацијском динамизму даље расејавају, премоделују, па су наративне адресе на којима их налазимо различите: митографски и индустријски симболизам, психологија, онтолошка преиначења, дијаболички трансфери. Тумачење у овом раду управља се понајвише представи радње *Lahure & Son* и тајанственој фигури Зукија, виртуоза асистивне технологије, који је, као његова минијатура, поистовећен са богом Вулканом, јер је, као и овај римски бог, вешт занатлија који има вошебну моћ да оживљава објекте. У подземној обућарској радњи у Лондону почиње нови живот главног јунака овог романа, што под извесним осветљењем изгледа као сцена у дубинама планине уснулог јунака. Ако хроми бог представља изопачење идеала физичке лепоте, јунак *Романа о Лондону*, управо у мрежи асоцијација са богом Вулканом, подлеже једном облику ругања, пародије, те тако оличава и један поступак књижевног приказивања. У раду је осветљен симболизам Вулканове радионице, у коју је Рјепнин сишао, да ту буде обманут, исмејан и понижен, као и шири спектар вулканолошких одблесака у приповедној структури последњег романа Милоша Црњанског.

Кључне речи: вулканологија, Вулкан, Хефест, изобличење, инвалидност, поетика, модернитет

¹ caslav.nikolic@filum.kg.ac.rs

² Овај рад је део истраживања која се изводе на пројекту 178018 *Друшћивене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

Није непознато то да удешавају „најлепше пејзаже на свету“ и да је ефекат њихове активности „фасцинантна разноликост рељефних облика“ (Sigurdsson 1999: 1316), али „страшан спектакл ерупције“, као еминентно догађање природе, прекорачује све човеку знане природне катастрофе и репрезентује крајње истребљење (Sigurdsson, Lopes-Gautier 1999: 1339). На најстаријим зидним сликама,³ пре више хиљада година, вулканске ерупције оцртане су закривљеним линијама, у којим, док вијугају из базе вулкана, препознајемо токове лаве. Од средине 16. до краја 20. века, више од деведесет сликара, како је побројано у *Енциклопедији вулкана*, представило је вулканску експлозију или неки њој сродан феномен. Настајање „визуелног речника“ вулканизма био је предуслов у европској уметности да се, као изванстандардни естетски предмет, прикажу вулканске ерупције и људска реакција на њих (Sigurdsson 1999: 1321). Један од ефеката европског истраживања далеких земаља, од 16. века, било је и топографско документовање вулкана и њихових ерупција. Започињући у другој половини 18. века естетичку дебату о узвишеном, чији су знаменитији гласови Имануел Кант и Фридрих Шилер, Едмунд Берк је казао да оптику узвишеног заступају *страшни објекти*, па она „садржи таму, буку, огромну магнитуду, смрад и изненадну опасност“, а као њихову пратњу „емоције терора, страха и бола“ (Sigurdsson 1999: 1324). Идеална слика узвишеног приказује „земљотрес, страшну олују или вулканску ерупцију“, а у вези са њима су и „призори и звукови неконтролисаних сила, неизмерност, замрачено небо, смрадни димови, оштра светла, спаљивање, а можда и смрт“ (Sigurdsson 1999: 1324–1325). Две деценије после Берка, Имануел Кант осећање узвишеног открива тамо где је „поглед на брда чији снежни врхови надвисују облаке, опис олује која бесни, или слика пакла коју даје Милтон“, налазећи да ови призори „изазивају допадање, али допадање праћено језом“ (Kant 2002: 16). Велику дубину прати осећање грозне и стравичности.

Када се на мрачном зиду спаваће собе у Мил Хилу, обавијене тишином као „сомотом црним“, откриле „као неки далеки отвори и видици“, главни јунак *Романа о Лондону* „као на некој великој, географској, карти, на зиду, види Африку, и њен облик људског срца, које је огромно“, да би и када се уклони ово привиђење пространства у које би, из Лондона, он и Нађа могли отићи, нека очаравајућа причина остала да трепери пред њим, па му се „чини да види, као кроз неку маглу и пару, језера и џунгле,

³ Везују се за Анатолијски плато у југоисточној Турској.

а затим неку високу планину, која је ваљда Килиманџаро, који је учио у детињству“ (Црњански 2004: 48). Запитан „је ли то, заиста Килиманџаро, у неком ружичастом мраку, над којим је видно небесно плаветнило, и снег на врху“ и „откуд то сад у његовом животу“ (Црњански 2004: 48), Рјепнин као да асоцира неку древну, потиснуту мистичну везу сна (или привиђења) и највише афричке планине, која је и „велико композитно вулканско здање“ (Davidson, Da Silva 1999: 665), те унеколико подсећа на оно што је, као сакрални архетип у Индонезији, Црњанском можда могло бити познато. Јер не само да, верујући како су „вулкани престоли богова“, хиндуисти у Индонезији „подижу своје храмове на падинама активних вулкана“, већ житељи Балија настоје „да им док спавају глава буде окренута према вулкану Агунг“, док се припадници племена Наге, на острву Флорес, иако „католичке вероисповести, сахрањују [...] са главом усмереном према тамошњем вулкану Ебулобо“ (Лома 2008: 291).

По приспећу у Корнвол, куда је отишао на двонедељно летовање и тада „запао у неко шарено друштво, снобова, камелеона, а можда и агената“, главни јунак *Романа о Лондону* је, противно првобитним душевним приговорима, ипак пошао, једне суботе, на „излет, у место, које је, кажу, било позорница грешне љубави Тристана и Изолде“ (Црњански 2004: 282). Док се контуре корнволског крајолика необично повијају, јер, као да се преумија у неком скривеном извору жеље оних који путују у то што нека безлица *кажу*, предео постаје „све чуднији и величанственији, – као кулиса за Тристана и Изолду“, Рјепнин се, пред океаном чије је бескрајно пружање видео, приближио и једној оси своје интимне културне историје. Океан којем је пошао у сусрет „није мењао боју, као море у Средоземљу“, већ је остајао „модар и таман, као да је лава, или растопљено олово“, па је ова разлика између атлантске и средоземне ауре, у просјају вулканске стихије, преусмерила стрелицу јунаковог сећања на један гранични, изванмедитерански контекст: „Обала, хридине, увале, сећале су Рјепнина Црног мора, испод Кавказа, који је волео.“ (Црњански 2004: 286) Мисао о Кавказу једна је од оних које емигрантски брачни пар кроз „њихове, луде књиге“ – а јунак има необјављену „књигу о Кавказу“ и, у вези с њом, „дивне слике Кавказа“ – преносе у „друге, далеке земље, у Азији, Африци, Америци, Полинезији“, а узводе их и у астрономију. Ако би поступио по својој лудој идеји самоубиства, то зашто њему „није било стало до живота“, па је зато себи учинио крај, могло би се назрети не само у томе што „нема више његове Набережњаје, ни куће са које се види, под прозорима, Нева“, као ни само у томе што „нема више

ни његових коња, ни паса, ни ловачких пушака“, већ и у томе што „нема ни Јалте, ни Кавказа“ (Црњански 2004: 140). Незадовољни Рус би ипак, како му полски гроф и коцкар Ордински предлаже, требало „да хазардира“, да прекине самопонижавајуће тражење зараде у Лондону и да, као „’авет’ писац“, „пише, анонимно, о лову у Сибиру, за другога“ и „о Кавказу, за другога“ (Црњански 2004: 211). Његову очараност лепотама митске планине препознаје и Нађа, па му поклања једну скупу, „енглеску, књигу, о Кавказу“ (Црњански 2004: 449). Као само неколико потенцирања Рјепниновог сентимента за Кавказ, у *Роману о Лондону*, и издвојени примери, почев од привида лаве и отопљеног олова, као да су у дослуху са једном варијантом мита о Зевсу и Тифону, о „страшном окршају који је потресао свет од врха до дна и бацио читаву Земљу у пламен и јару од које се топила попут растопљених метала“ (Лома 2008: 284). Према овој, по Александру Ломи, можда изворној, варијанти митског наратива, змијолико стоглаво чудовиште Тифон је, као прогоњени претендент, побегао на Кавказ, где га је Зевс погодио муњом, а „цела планина се запалила, одакле се грчком паретимологијом изводило њено име (*Kaïkasos* од *kaūsai* ’планути, изгорети’)“ (Лома 2008: 285).

Хефестов двор, кад у њега улази сребрнога Тетида, Хомер је оцртао као „кућу звездану, вечну, мед божјим / дворима славну“, што ју је „сам [...] себи хромац саградио од меди“ (Хомер 2012: 15). Хромог гороста-са, под којим су „мучно [...] климатале танане ноге“ Ахилова божанска мајка налази како се „зноји и хита, уз мехове / своје / врти се“, док „троножаца у свему двадесет / прави“, што ће на златним точковима да се „сами од себе на збориште богова / крећу / и да се враћају опет у дворе“ (Хомер 2012: 15). Ако је приказ Хефестове творевине, упркос фаличности његовог тела, био „дивота за око“, у опису његовог првог одласка у подрум фирме *Lahure & Son*, где ће радити као „писарица“, нема осећања да *tehne* може надвладати загушљивост, тежину и тугу што их, као садржај велике промене у свом животу, Рјепнин препознаје. *Katabasis* јунака у глави „Женска нога од кристала“ најпре изврће и празни хришћанску симбологију, јер зидови подрума у који је сишао јесу били „голи, као у катакомбама“, али наместо агапејског духа ране цркве човек је у дубини „сусрео воњ ђонова, кожа, и мирис, који нога, у обући, оставља, ма колико била прана“, да би му доцније било показано и то како тај воњ доследно одражава неко невидљиво устројство доњег света, јер је „у мрачном дну ходника, који, испод земље, све дубље, у катакомбе, води“ био – нужник. (Црњански 2004: 145, 149–150) Библијска изохимена у којој

се једно у другом, као обрис и његово испуњење, огледају еденско дрво живота и чокот-Исус, раздешена је, па су се на месту асоцираног месијанског подухвата и његовог есхатолошког резултата, појавили жути „калупи мушких и женских ногу“, што су „висили, као чокоти, – од дрвета“ (Црњански 2004: 145). То што је Рјепнин, приметивши „само велике калупе чизама“, у подземну, постсакралну панораму уградио, помисливши колико ти калупи личе „на дрвене ноге, инвалида“, није само наговештај његове личне сензорно-моторне дисфункције, већ и знак активног садејства егзистенцијално-онтолошких ритмова и приповедног обликовања. Ако су га велики калупи чизама подсетили „на дрвене ноге, инвалида“, мисао је потврдила и оно што јунак испрва није знао – „да у тој радњи свака муштерија има свој калуп, а да се ти калупи мењају, према променама, чукљева и жуљева, којих има, увек, временом, и на нози лепотица“ (Црњански 2004: 145) – али померање знака калупа према знаку протезе и инвалидности омогућава и то да се заоштравајући психолошки рефлекс приповедно реализује као асоцијанизму субјекта подесан сценски контекст. Отуда ће у средишту подземља у чији пирокластични облак доспева, као спољашњи одсев властите свести, Рјепнин назрети архетипску тачку, митско лице инвалидитета: „Неки човек, који се чинио минијатура бога Вулкана, осветљен пламеном гаса, голих руку, раздрљених груди. ’То је *Zucchi*’, – каже месје Жан, – новодошлом благајнику.“ (Црњански 2004: 146)

Рјепнину најављен као „велики виртуоз потпетица“, Зуки је поистовећен са богом Вулканом, јер је, као и староримски бог, вешт занатлија „с магичном моћи да улије живот у беживотне објекте“ (Ебенштајн 2012: 22). Ипак, овог виртуоза асистивне технологије Рјепнин не може лако и потпуно да сагледа, јер је, премда божанска минијатура, Зуки оно *друго* сцене – он јој припада, али као нешто што долази извана, из нечег дубљег самог подземља. Од других га дели „дрвени зид, као нека врста паравана од дасака“, иза којих се чуло, „а кроз пукотине и видело, – како тамо неко седи, на ниском трonoшцу, а мрмља, и, нешто довикује“ (Црњански 2004: 146). Када око јунака склизне кроз пукотине дрвеног зида – а параван и његови процепи постоје зато да би дух сишао у подземље ту био заведен властитом жељом да види *joш нешћо* – то што му прорези невидљивог испоручују необично одговара, као властита другост коју не може да препозна, баш томе који шпијунира. Црњански приповедно испољава оно што и Жак Лакан уочава да се, када „путем вида [...] нешто клизи, преноси се са ката на кат, да би увијек било на неком избегнутом

ступњу“, збива у односу који конституише поглед (Lacan 1986: 81, prema Cvetić 2011: 73). Процеп на дрвеном зиду који јунака *Романа о Лондону* одваја од Зукија има карактер ока које гледа Рјепнина и чини га сликом, па он одиста јесте у тој слици, као што је, у исти мах, слика у његовом оку. (Cvetić 2011: 73) Осим што је пример начелног психоаналитичког поимања погледа као тачке „бића која ишчезава“ (Cvetić 2011: 73), очни нерв Руса који ће одиста нестати изражава и то како овај човек улази у многе и аутентичне архетипске и симболичке димензије, фрагментира их, контаминира, укршта и тако наплављује поље приповедне чулности. Будући покретач алхемијске трансформације природних елемената, Вулкан злокобно изиграва поредак, па је његово дело фалсификација Божјег биогенетичког ауторства (Линден 1974, према Ебенштајн 2012: 21). Како, упркос извесним митографским изохименама, Рјепнин није Ахилеј, ни минијатура бога Вулкана не ствара ахилејски штит, већ уместо оружја „за њихове ратнике“ то ради чега „предивне богиње долазе у његову радионицу“ Рјепнину, који се, гледајући у пете, чукљеве и калупе и осећајући воњ ногу, нашао између чекића и наковња, предочава дизајн универзалног изобличења.

У једној од ренесансних варијација мита о Хефесту, Јупитер је Вулкана „стрмоглавио на острво Лемно“ (Ебенштајн 2012: 17). Рјепниново осећање одбачености уоквирује се митосимболички силаском у занатску радионицу, налик тајној подземној шпиљи, где, попут хромог божанства, рођеног из раздорног односа Хере и Зевса (Јуноне и Јупитера), улази у процес „инкубације и шегртовања“ и „учи своју вештину“. Радња *Lahure & Son* оличава просторно суновраћење јунака. Када то што су на Лемну одбаченог одгајили Синћани, староримски писци погрешно, уместо као *Sintiis*, преведу као *absintiis*, онда апсинт, преко пелена као свог ароматичног састојка, Хефеста (Вулкана) испуни горчином, а шепави ход ове пале звезде постане „симбол загађења душе“ (Ебенштајн 2012: 17). Али за разлику од стигматизованог божанства, које „одбија да игра улогу пасивне жртве“, Рјепнин не може да се освети заједници, поврати грађанска права, задобије одузето достојанство и постане „активни стваралац [...] свог будућег места у друштву“ (Ебенштајн 2012: 18). У конверзији и расејавању митских означитеља, Рјепнин уместо „моћне и магичне фигуре“, уместо алхемичара и варалице што осмишљава подвалу онима који су га одбацили постаје – јер су гравитацијска чворишта митских сижеа одрешена, па он нема нимало комичког генија – жртва подвале која „изазива ’asbestos gelos’, ’незадрживи смех’“. У *Одисеји* спори, ше-

пави Хефест уловио је брзоног Ареја вештином, али позиција *tehne*, као лукавство, умешност, изум, у *Роману о Лондону* припада другима, мада се не може превидети Рјепнинова воља да лаже. Као што, у једном вулканијанском рукавцу, одласком на летовање, јунак романа подлеже наративном механизму у коме, налик ономе у „поспрдно-јуначкој песми“ из 16. века, Вулкан, на острву Лемно, „пре него Венера [...] одржава недозвољену љубавну везу“ (Ебенштајн 2012: 21). Када, у овој варијанти, Меркур, послат на Лемно од Венере да оконча Вулканову авантуру, затекне „Вулкана заљубљеног у најлепшу мајмуницу“ (Џенсон 1952, према Ебенштајн 2012: 21), а у извесним преводима „*Sintiis*“ буде преокренуто у „*simiis*“, што би значило да су Вулкана на Лемну одгајили не Синћани, него мајмуни, сцена фаличног бога тада открива „идеју пародије и 'мајмунисања'“ (Ебенштајн 2012: 21). Том модалитету доследно, Рјепнинови доживљаји у Корнволу, закључно са пуцањем Ахилове тетиве, показују један облик ругања, исмевања, изопачења и понижења.

Уломци вулканске митологије уграђени су у смисаоне и симболичке прозоре *Романа о Лондону* Милоша Црњанског, јер су прави вулкани и њихове ерупције у књижевности најчешће ситуациона или симболичка позадина заплета, али ретко главна тема (Sigurdsson, Lopes-Gautier 1999: 1346).⁴ Ови фрагменти се у модернистичком имажинацијском динамизму даље расејавају, превреднују, па су наративне адресе на којима их налазимо различите: митографски и индустријски симболизам, психологија, онтолошка преиначења, дијаболички трансфери. Подземна обућарска радња фирме *Lahure & Son* простор је елијадеовског „прекида равни“, јер у њој, одиста „започиње један нов живот у Лондону“, за Рјепнина, као у дубинама планине уснулог древног јунака (Лома 2008: 291), коме сада, у пародијском тоналитету старине, дан пролази „као по такту, као по откуцају сата, са торња Парламента“ (Црњански 2004: 150). Вулканографске стрелице пројављене су већ Рјепниновим ступањем пред Жана

⁴ Када се нешто раније, у *Другој књизи Сеоба*, за историја укаже као „одсудно питање“, он тада, приказујући истину дискурса, „одговара на питање поетике романа“ (Jerkov 1996: 78, према: Bošković 2011: 13). У то метапоетичко, те у нихилистичко искуство овог романа, у његов епистемолошки скептицизам, симболичка су врата планетарни догађаји, као земљотреси, поплаве, бродоломи, пожари, болести, ратови, сеобе и – вулкани: „Док вулкани горе, о њима има безброј вести и података. А кад се вулкани угасе, нико о њима ништа више не прича, а измишља, ако прича.“ (Црњански 767)

Перноа, Француза који је радио „крај голе сијалице, на свом трonoшцу, па су му очи биле зацрвенеле, од бљеска“, а који је, после двадесет година хитајући „да своје место преда другоме“, новом писару показао, као оно што треба да наследи, „трonoжац, са којег је био сишао, раширивши руке“ (Црњански 2004: 145). Као да је неопажени ковач у светлој врелини нечујно исковао нову алатку, јунаку романа је показан „и прозор лево, изнад трonoшца, који је био узидан у тротоар на улици, а зелен“ (Црњански 2004: 146). Израстање прозора из земље није само показатељ *шумбе* окренуте перспективе јунака, конзервирања његовог погледа у једну изобличавајућу и затамњујућу мембрану, већ слутимо да то што је ово злокобно око подземља, начињено „од неког, зеленог, тврдог, дебелог стаклета“, у хоризонту веза досад непосматраних може циљати на прозирно вулканско стакло опсидијан. Настало „при наглom изливању лаве на површину литосфере, вулканском ерупцијом“ (Belić i drugi 2014: 15), оно за културну историју представља најважније природно стакло, јер су се од њега израђивали алати, накит и огледала (Healey, Cambell 2014: 79), а налази „ножева, стругача и удица“, нађени на острву Мелосу, датирани на око 8000 година п. н. е. можда су „најранија веза човека са морем“ (Zdravković 2018: 27). Ипак, приповедно искретање митозрачних концепција деконструира архажски симболички релационизам, па јунак *Романа о Лондону* осећа како му је ускраћено да памти „како мирише океан“, јер „има да памти мирис ђонова до смрти“ (Црњански 2004: 157). Зелено стакло узиђује се, као невидљиво сочиво, у Рјепниново око, па кад, по изласку из подземне станице, вративши се у горњи свет, његово ново радно искуство треба да изрази и ново духовно уоквирење, приповедач указује на то да је поглед овог човека измењен, па он гледа „као рудари, кад се попну, на површину“ (Црњански 2004: 157). Баш зато што је „тај прозор у тротоару, у асфалту“, светлост до новог радника, до његовог стола и трonoшца, и не допире, па увид како је „по ћошковима подрума, ту, сасвим [...] мрачно“ постаје инхерентан доживљају да „свет није уређен добро“ и да, као „да је изненада прогледао, види ову варош, и људе и жене, како их пре није видео“ (Црњански 2004: 157, 165).

Кулисе вулканске позорнице све очитије показују да се у Рјепнину нешто мења, изобличавајући га, па је трајекторија вулканолошке симболизације у исти мах резонанца растварања једног субјекта и линија репрезентовања модернистичке поетике. Како је на почетку главе „Женска нога од кристала“, нашавши се пред мраморним степеништем улаза у радњу *Paul Lahure & Son*, осетио загонетност пред оним што се, „на

пиједесталу“, усред сомотског излога радње, нашло као један кристални калуп, „уоквирена, а осветљена“ женска нога, то што је, у једној каснијој прилици, о чему је казано на крају главе, у музејској поставци „кипова из земаља Јужне Америке“, угледао „једну мртвачку лобању, од кристала“, ископану у Мексику, а пред њом, као пред откључаном тајном свог судбинског положаја, осетио колико му је изненада све постало „загушљиво. Тешко. Тужно“, показује да су вулкановизије заиста платформе свеукупне метаморфозе. Сазнање да, сишавши у катакомбе, „неће дубоко дисати“, јер је ваздух „тамо доле тежак и пун паре“, пошто се „преко целог дана, кува [...] вода, за чај“, а „гас се не гаси“, јунаку предочава да је са њим, баш као да је он тај кристал који се топи и преиначава, у подземној врелини отпочело „нешто ново; сасвим различито од живота којим је, пре, живео“ (Црњански 2004: 161). Треба уочити заплес психологије субјекта и приповедне прогресије онда када, на пример, разгледање посмртних маски у музеју Рјепнина у сећању врати Микени, коју је, „после њиховог венчања у Грчкој“, обишао са Нађом. Реминисценција показује како у наративној површини и у структури Рјепнинове личности долази до раседања и дисконтинуитета. Када је један од радника изненада „’отишао“, „*Left*“, што није значило „да је, из болнице, изишао“, већ „да је у гроб отишао“ (Црњански 2004: 161) – а сви обућари умиру од болова у стомаку, пошто на треношцима „седе погурени, стежу трбушне мишиће, годинама, па се деформишу“ – Рјепнин се, као да је прича о умрлом Талијану била о њему и његовој смрти, загледао у оно што маске могу да кажу о моћи покојника. Али док је Агамемнонова посмртна маска требало да сведочи „о снази, величини и непобедивости краља из архајског доба“, Рјепнинова „кататона маска схизофреног болесника говори о његовом суочавању са нихилизмом“ (Рашковић-Ивић, Абрамовић 2000: 13). Жељу архајског надјачавања смрти приповедна свест показује као немогућу, јер, сучеливши га са мртвачком лобањом, показује да чудновати просјај који он може да види није есхатолошки. Доживљај да је и изван подрума *загушљиво, тешко и тужно* потврђује како радња *Lahure & Son* није тек по себи један пародирани, изокренути, минијатурни предришћански пантеон, већ како је и Рјепнин један *imago volcani*, па у томе што он *види, угледа, ојаз*и – сећајући се Кавказа, ходајући по лави у Лондону или по леђима гиганта Полифема у Корнволу, а најпре силазећи у пламен гаса подземне обућарске радње као у вулкан – могуће је назрети то што његов поглед даје. Испричавши Нађи како је кристална лобања „светлела [...] чудновато кад ју је опазио“ и колико му је, ушавши погле-

дом у ту светлост, *изненада* постало „загушљиво. Тешко. Тужно“, јунак је пројавио онтолошку деформацију, у вези са којом је приповедач могао да, погађајући Нађину скривену мисао, изненадно неке појаве огласи као радикализам промене егзистенцијалног такта али и као естетски принцип расподеле поља чулности: „У њеном смеху, међутим, остаје нечег уплашеног, као кад се улицом, изненада, појави спровод.“ (Црњански 2004: 162) А приповедни приказ је нарочито ефектан „када се цела сцена одједном отвори“ (Sigurdson 1999: 1324). Наспрам пламеноликог Зукија, Рјепнин је све доследније танатолик, па вулканолошки механизам треба уочити и у еруптивности жеље суицида, што је „неко лудило жеље, да разори себе, и оде са овог света“, као „са позорнице“ (Црњански 2004: 169). Јунак *Романа о Лондону* средином августа одлази на летовање у Корнуалију, а предвиђено окончање тог летовања, 23. августа, подудара са временом отпочињања Вулканалија, римских свечаности у част бога Вулкана. Баш тада настаје улом у приповедању, јунаку је пукла Ахилова тетива и он је доспео у инвалидска колица – којима наликује крилата кочија у којој се Хефест вози.⁵ Ако представе „интензивне вулканске активности са снажним земљотресима, ерупцијама и изливима лаве, у чијем исходу се мењају читави предели“ и древном и савременом човеку омогућавају да „себи представи како је свет изгледао у тренуцима постања, када је све, укључујући и најтврђу и најпостојанију твар каква је камен, још било течно, меко и пластично, подложно демијуршком обликовању“ (Лома 2008: 280), онда питање о творцу света, на почетку *Романа о Лондону*, доцније помисли о томе како „свет није уређен добро“ (Црњански 2004: 165), као и присутна вулканотопика, показују колико је, у темељу бића, јунак романа потресен, размекшан, изобличен, наказан, те колико је модернитет по себи поетика покрета, конвулзивности и неизвесности генезе, пластичности и податности њених токова.

Извори

Црњански 2004: М. Црњански, *Роман о Лондону*, Београд: Завод за уџбенике.

Црњански 2018: М. Црњански, *Сеобе и Друга књига Сеоба*, Београд: Лагуна.

Хомер 2012: Хомер, *Из Илијаде*, превео Милош Ђурић, у: *Необична џела*, приредио Иван

⁵ Рјепнинова, а у огледалу његове и божанска хромост, може се препознати „као естетска монструозност, увреда једној идеологији лепоте која цени симетрију физичког тела“ (Ебенштајн 2012: 21).

Велисављевић, Чачак: *Градац: часопис за књижевност, уметност и друштвена питања*, год. 39, број 182, Чачак, 2012, 14–15.

Литература

- Belić i drugi 2014: M. Belić, Lj. Nešić, V. Ćirić, *Praktikum iz pedologije*, Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu, Poljoprivredni fakultet.
- Davidson and Da Silva 1999: J. Davidson and Sh. De Silva, Composite Volcanoes, in: *Encyclopedia of Volcanoes*, Editor in Chief H. Sigurdson, San Diego, San Francisco, New York, Boston, London, Sydney, Toronto: Academic Press, 663–681.
- Ебенштајн 2012: В. Ебенштајн, Ка архетипској психологији инвалидности заснованој на миту о Хефесту, у: *Необична тела*, приредио Иван Велисављевић, Чачак: *Градац: часопис за књижевност, уметност и друштвена питања*, год. 39, број 182, Чачак, 2012, 16–27.
- Zdravković 2018: P. Zdravković, *Rekonstrukcija pomorske trgovine na jugoistočnoj obali Jadrana tokom perioda rimske dominacije*, doktorska disertacija, Beograd: Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet.
- Jerkov 1996: A. Jerkov, Nemoć istorije, istorija nemoći, Beograd: *Reč*, 12, 73–80, prema: D. Bošković, Politike srpskog postmodernizma, Kragujevac: Nasleđe, br. 20, Kragujevac, 9–21.
- Kant 2002: I. Kant, *O lepom i uzvišenom*, preveo Gligorije Ernjaković, Nova Pazova: Bonart.
- Lacan 1986: J. Lacan, Četiri temeljna pojma psihoanalize, Zagreb: Naprijeg; Prema: M. Cvetić, *Das Unheimliche: psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora*, Beograd: Orion Art, Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet.
- Линден 1974: S. Linden, Francis Bacon and alchemy: The reformation of Vulcan, in: *Journal of the History of Ideas*, Volume xxxv, No. 4, 547–560; Према: В. Ебенштајн, Ка архетипској психологији инвалидности заснованој на миту о Хефесту, у: *Необична тела*, приредио Иван Велисављевић, Чачак: *Градац: часопис за књижевност, уметност и друштвена питања*, год. 39, број 182, Чачак, 2012, 16–27.
- Лома 2008: А. Лома, Вулканологија и митологија: ватра, Београд: *Кодови словенских култура*, бр. 10, Београд, 2008, 262–299.
- Рашковић-Ивић, Абрамовић 2000: S. Rašković-Ivić, M. Abramović, Arhajska svest – zajednički duševni prostor mita i shizofrenije, Beograd: *Engrami: časopis za kliničku psihijatriju, psihologiju i granične discipline*, br. 22, Beograd, 7–22.
- Sigurdsson 1999: H. Sigurdson, Volcanoes in Art, in: *Encyclopedia of Volcanoes*, Editor in Chief H. Sigurdson, San Diego, San Francisco, New York, Boston, London, Sydney, Toronto: Academic Press, 1315–1338.
- Sigurdsson, Lopes-Gautier 1999: H. Sigurdson, R. Lopes-Gautier, Volcanos in Literature

- and Film, in: *Encyclopedia of Volcanoes*, Editor in Chief H. Sigurdson, San Diego, San Francisco, New York, Boston, London, Sydney, Toronto: Academic Press, 1339–1359.
- Healey, Cambell 2014: E. Healey, S. Campbell, Producing adornment: Evidence of different levels of expertise in the production of obsidian items of adornment at two late Neolithic communities in northern Mesopotamia, Edinburgh: *Journal of Lithic Studies*, vol 1. Nr. 2, Edinburgh, 2014, 79–99.
- Cvetić 2011: M. Cvetić, *Das Unheimliche: psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora*, Beograd: Orion Art, Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet.
- Ценсон 1952: H. W. Janson, Apes and ape lore in the Middle Ages and Renaissance, London: Warburg Institute; Према: В. Ебенштајн, Ка архетипској психологији инвалидности заснованој на миту о Хефесту, у: *Необична ђела*, приредио Иван Велисављевић, Чачак: *Градац: часопис за књижевност, уметност и друштвена ђићања*, год. 39, број 182, Чачак, 2012, 16–27.

VULCANOLOGY: THE POETICS OF DISTORTION IN THE *NOVEL ABOUT LONDON* BY MILOŠ CRNJANSKI'S

Summary: Some fragments of the mythological notions of Vulcan (and / or Hefest) are embedded in the pictorial and symbolic windows of *Novel about London* by Miloš Crnjanski's. These excerpts are further scattered in modernist imaginative dynamism, and the narrative addresses on which we find them are different: mythological and industrial symbolism, psychology, ontological modifications, diabolical transmissions. The interpretation that we will carry out in this paper is managed first of all by the actions of *Lahur & Son* and the mysterious figure of Zukhi, the virtuoso of assistive technology, which, as his miniature, is identified with the god Vulcan because, like this Roman god, he is a skilled craftsman who has the mysterious power to revive objects. A new life of the protagonist of this novel begins in an underground shoe shop in London, which, under some light, looks like a scene in the depths of a sleeping hero's mountain. If the lame god represents a distortion of the ideal of physical beauty, the hero of *Novel about London*, precisely in the network of associations with the god Vulkan, succumbs to a form of mockery, parody, and thus forms a process of literary presentation. In this paper, we will highlight the symbolism of the Vulcan workshop, in which Rjepnin came down, to be deceived, ridiculed and humiliated, as well as a wider range of volcanologic reflections in the narrative structure of the latest novel by Miloš Crnjanski's.

Key words: volcanology, Vulcan, Hefest, distortion, disability, poetics, modernity

Ђорђе Р. Радовановић¹

Универзитет у Крагујевцу

Филолошко-уметнички факултет

Одсек за филологију

Катедра за српску књижевност

„КОМЕ ЈА ОВО ПИШЕМ?“ – УЛОГА ЕПИСТОЛАРНОГ У „ДНЕВНИКУ О ЧАРНОЈЕВИЋУ“ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Апстракт: У раду се презентује роман Милоша Црњанског *Дневник о Чарнојевићу* кроз идеју о немогућности самореализације јунака у исписивању што се на симболичком плану испољава релацијом писмо-сан, којом се, најпре, нарушава простор сна као простор метафизичке унификације наслеђен из романтизма, док се, са друге стране, показује да и само писмо као артефакт бива изложено својеврсном деконструисању, па су питања која наратор у првом лицу читавим током романа поставља „Шта је живот?“ и „Ко ме ја ово пишем?“, показатељ брисања и замагљивања стабилних граница унутар којих би било оствариво да постоје јасно наглашене позиције адресанта, адресата и предмета писања, то јест света о коме се пише. Из ове замагљености, као последица, појављује се главни јунак Рајић-Чарнојевић, не као удвојена фигура, већ као фигура немогуће мултипликације, двосмислени производ тежње за удвајањем које би водило уједињавању, једном „једином младићу у свету“, како се двојник описује, и изневерења ове тежње у којој се може распознати нереализованост сна о двојнику и, најзад, његова смрт, којом се сан и довршава.

Кључне речи: двојник, писмо, Дневник о Чарнојевићу, адресант, адресат, огледало, прозор

Увод

Где тражити другог у *Дневнику о Чарнојевићу*? Уколико као исправну прихватимо тезу да је Црњансков први роман у потпуности обележен позицијом онтолошког удвајања и да се читавим његовим током тежња

¹ djollleee@live.com

за двојничким оваплоћењем сагледава као моменат протезања у коме би унификација разбијеног Ја представљала реализовање бића у самоисписивању, одговор би се сам наметнуо и другост би своје место нашла у личности двојника, дакле Чарнојевића. Отуда и наслов романа *Дневник о Чарнојевићу* предлогом *о* као да тежи да ово подвајање оствари тако да писање буде усмерено ка ономе о коме се пише, а ко стоји изван самога писања као његова пројекција. Међутим, то није случај, јер, да јесте, идентитарне дилеме о којој се полемике у српској књижевној критици и данас воде, не би ни било, већ би се приповест усмеравала трансцендираном идеалитету у личности Чарнојевића, док би субјект самоисписивања приповест сакупљао око овога средишта, чиме би и траума писања била докинута, а модернистички дискурс не би ни постојао, будући да би сопствену двоумицу разрешио у корист „Чарнојевића“ као означеног. Наместо модернистичког дискурса била би задржана романтичарска парадигма сједињења са сном или сједињења у сну, коју Црњански истиче, али је истовремено и деконструише, онемогућавајући да се сан о двојнику издвоји из метапростора писања.

Прозор, огледало, двојник и сан

Деконструктивни моменат у односу на симболичку позицију сна наглашен је већ у начину на који се у епизоду сна уводи, као и њеним наглим прекидом, то јест недовршеношћу и незаокруженошћу сневног. Епизода о „Чарнојевићу“ започиње се у форми писма: „Хоћу да Вам причам. О једном човеку, кога не могу да заборавим, и који ми беше више него брат. Један једини човек. Један младић у свету“ (Црњански 1996: 455). У одломку под насловом „Сан“, који се односи управо на ову епизоду романа, а који ће Црњански штампати у Пандуровићевој *Мисли*, непосредно пре објављивања романа, епистоларна форма је наглашенија, а обраћање непознатом адресату пресеца читав фрагмент, обликујући га као писмо. Од тога ће у роману остати неколико трагова на почетку епизоде, али трагова које сматрамо веома значајним, одбацујући притом било какве назнаке о Црњанској немарности, јер и у каснијим редакцијама које је вршио сам Црњански, пролошки део епизоде остаје неизмењен. Отуда се може казати да је целовитост епистоларне конструкције која је сан, или опис сна, а коју Ја писања, као адресант, шаље одређеном и назначеном адресату, у роману остављена или уписана као траг писма или симболички надоместак из кога се све ове пре-

цизно одређене позиције писања, теме и упућивања бришу и замагљују да у неодређеним и савршено парадоксалним границама покажу да је преостало епистоларно немогуће, то јест да опстаје само као празна форма, јер неодређено и многоструко Ја није само доведено у положај да буде и адресант и адресат, већ и у сумњу да више не буде Ја и да више не може да успостави чак ни разлику субјекта и објекта писања, односно самоисписивања. Уписујући ову разлику у роман као сувишак нефункционалне форме, Црњански уписује саму трауму разлике која се огледа у немоћи да се изврши онтолошка синтеза и да удвојеност јунака постане његова јединственост. Када у критичким радовима о *Дневнику о Чарнојевићу* упорно настојимо да главног јунака назовемо, да му дамо име, да га назовемо чак „Рајић-Чарнојевић“, ми заправо вршимо својеврсно насиље над значењем романа, јер је Црњански идентитет поставио тако да се не може именовати и тиме осујетио сваки херменеутички напор који мора инсистирати на називу, док је право име овог јунака (ако се уопште може употребити ова уобичајена терминологија која га јунаком назива, јер је и то, на крају крајева именовање које наратора разлучује од нарације), можда одисејевско Нико, али Нико једнога модернистичког Одисеја, који се не може самоисказати да би кроз причу о себи и својим доживљајима рата, постао Одисеј – повратник у завичај. Траг епистоларног на почетку приповести о сну, губећи својства јасног дефинисања страна у писању и теме писања, задобија значење разлике којом се писмо означава као оно што расцепљује име јунака, јер „писмо постоји чим се у саставу брише властито име“ (Дерида 1976: 146).

Демистификација сна изводи се његовим интегрисањем у писмо и у причу. Језичким кодирањем сневаног, децентрализује се његов романтичарски ореол као универзалног простора изван писања, чиме се и идентитет онога о коме се сања укључује у трауму писања, постајући један од алтеритета расутог субјекта самоисписивања. Деконструисање романтичарског наратива овде се, међутим, не зауставља, већ се подиже за степен више, будући да прича не интегрише само сан о двојнику, већ и сан самога двојника који у сну приповеда: „Молио ме је и преклињао да га слушам. Једнако је причао о небу. Спокојно је седео на палуби, или ходао горе доле, застајкивао и гледао у море и небо. Мислио је о младости, а причао ми је замршено, као мој живот“ (Црњански 1996: 458–459). Тиме што свемоћна прича присваја и „Чарнојевићев“ сан, који је, како се и из претходног цитата види, извориште двају кључних трансцендентних чворишта романа, суматраистичког сна и сна о младости, успоставља се

посредна интертекстуална веза са још једним романтичарским топосом, а то је поовски сан у сну. У познатој песми, истоименог наслова „У сну сан“, Поов лирски субјект, на готово идентичан начин као и јунак *Дневника*, проживљава драму минуле младости:

*Прими њољуб сад у чело
на расџанку хоћу смело
да њи њризнам узаврело:
истџина је, није згран
да ми дани беху сан.
Коме њрошлосџ њрође кад,
Био рад, не био рад.
Свему, свачем, свуд си сџран
Све је само у сну сан.*

(По 2003: 486)

Страност коју Поов лирски субјект доживљава разликује се ипак од страности приповедача *Дневника о Чарнојевићу*. Иако успоставља иронијску дистанцу према романтичарском сну као илузији, По, чак и у нихилистичкој поенти песме, чува структуру сна, а свест о расутој прошлости обесмишљава егзистенцију, задржавајући се у границама субјекта, чиме се чува и језгро романтичарске поетике. Насупрот томе, страност „Рајића-Чарнојевића“ плод је модернистичког одклона који у себе укључује не само неповратност јунакове младости, већ и неповратност свеукупне традиције која утемељује постојаност метафизичких категорија. Наместо сна у сну, појављује се прича у причи, а процес преозначавања не зауставља се, јер нема означеног пред којим ваља заћутати, те и удвајање не еволуира ка одвајању, већ ка спознаји да је двојник рефлексџа приповедача, да није „један једини човек“, већ још један одраз у огледалу, што довршава у његовој смрти: „Осетио је да ће умрети, и поче нагло стрмоглав некуд да пада“ (Црњански 1996: 463). Два битна симболичка момента утиру пут Чарнојевићевој смрти и прекиду, готово бегу приповедачевом из сна. Први од њих је сцена картања у дворани огледала, где се на вратима дворане изненада појављује Шаљапин у костиму Дон Кихота: „После, изненада, седео је и картао се у једној собици, пуној огледала (...) На вратима се указа Шаљапин, на раги, сав крив у седлу, са грдном мотком у руци и са једним разбијеним лонцем на глави, зидови су се тресли од песме његове.

А он је стајао крај прозора и гледао у небо². Како је већ примећено², изглед Шаљапина у овој сцени идентичан је донкихотској фигури која се појављује у песми „Молитва“ Лирике Итаке као представа модернистичког Бога. Други симболички моменат односи се на „Чарнојевићеву“ помисао на коринтске стубове, којом се изнова наглашава и тренутак његовог умирања: „После је почео да говори о неким коринтским ступовима и осетио да умире“ (Црњански 1996: 464). Оба наведена момента већ нису у власништву „Чарнојевићеве“ приче, него у простору између сна и буђења, који је обележен једним „изненада“ и упадом сцене у дворани огледала, а затим хаотичним током „Чарнојевићевих“ мисли, које врхуне у његовој смрти, онда када дође до потпуне идентификације са приповедачем, који ће, негде на почетку сна, након сусрета са „Чарнојевићем“, себе одредити као онога који говори о револуцији и о лепоти коринтских стубова: „У то доба, ја сам говорио само о коринтским ступовима и о родољубљу“ (Црњански 1996: 456). Диференцијација приповедача и двојничке фигуре ништи се уливањем двојниковог гласа у глас онога који о двојнику приповеда, па је двојник тек једна од репрезентација приповедног Ја које се расипа у празној многострукости у односу на сан и у сну у односу на огледалске призоре других двојника, који не поседују способност да се дискурзивно оделе од гласа који их производи. Пораз сна као приче и сна у сну као приче у причи, сигнализирани су и временским прилогом *иосле* који се налази на почетку двају цитираних одломака. То *иосле*, које Црњански у роману користи, готово по правилу, након сваке исприповедане епизоде, има обесмишљавајућу улогу,

² „Док се чарнојевић карта у некој собици препуној огледала, у сцени у којој се као на филму, динамично смењују збивања и ликови, изненада се на вратима појављује Шаљапин у улози Дон Кихота [...] Реч је запараво о познатом руском оперском певачу Фјодору Ивановичу Шаљапину (1873–1938) који се у европским метрополама пред Први светски рат прославио улогом Дон Кихота у истоменој опери Жила Маснеа. Значи, један уметник из тог времена појављује се у Рајићевом сну у улози једног романескног лика о чему се приповеда у дневничким белешкама у књижевном делу жанровски одређеном као роман. Овај усложњени однос између документарног и фикционалног, сна и јаве, личности и маске, дневника и романа постаје још занимљивији ако се у поменутом опису препозна аутореминисценција на Црњанскову песму *Молитва* објављену у збирци *Лирика Итаке* (1919). Песма је заснована на двоструком пародирању – најпре текста најпознатије хришћанске молитве „Оче наш“, која је узета као подтекст, а затим и самог Бога Оца који је приказан на крајње провокативан начин и сасвим у духу авангардне десакрализације свих канонизованих вредности“ (Петровић 2008: 182)

јер укида телеологију приповедања и, самим тим, смисао догађајности у исприповеданом. *После* је знак смрти приче, након које остаје само празан поглед упрт у небо које кроз прозор посматра Чарнојевић у дворани огледала. Тај прозор је заправо једини излаз који овај роман познаје. Између прозора и огледала појављује се напетост и однос контрастирања, јер жеља за огледањем у себи-двојнику бива немогућом пошто та жеља тежи да се успостави у прозирању, допирањем до Другости која није само алтеритет постојећег Ја, а само прозирање, поглед кроз прозор у даљину, не поседује способност ауторефлексије, синтетизовања и смештања себе у метафизички простор, будући да се овај простор не може означити. Опсесивно самоозначавање-самоисписивање, испољено у увишестручавању двојничке фигуре, стање је којим се узалуд покушава да пређе граница до које допире око, али не и језик, смисао, стални покушаји кодирања трансцендентног. Иако се ово стање означава типичним експресионистичким топосом болесности, па је јунак читавим током романа болестан, као што се са болесничке постеље присећа догађаја из своје младости и војевања, овај доживљај болесног је такође двоструко значењски усмерен. Болест није тек једнозначно усмерена нихилистичка позиција сомнанбулизма и блудње, већ управо из ње пројављују визије које одводе двојнику, као и симболички најпрегнантније слике романа, макар када говоримо о симболичком односу огледања и прозирања, а то је болест као најлепши доживљај у сећању јунаковом на младост која је иначе романтичарски, радичевићевски болна: „Болести су биле моји најлепши доживљаји. Облачили су ме у бело и метали ме у прозор, а људи су застајали и гледали ме. О, шта све нису чинили са мном [...] Болести ми беху најлепши доживљаји. Лежао сам сав у чипкама, лаким као перје, а кроз прозоре сам видео голубове моје које сам толико волео, премештао и купао“ (Црњански 1996: 429–430). Бити „метнут“ у прозор, јасно указује, са једне стране, на жељу јунакову да припадне затворености којом се његово Ја отвара искључиво ка призорима који су прозирањем уоквирени. Са друге стране, међутим, сама чињеница да се јунак овде показује сасвим изложеним, препуштен погледима других (као публике), и од другог у овај простор стављен (као да је марионета увек покретана руком другог – „шта све нису чинили са мном“), показује да већ у *Дневнику о Чарнојевићу* постоји, у својим почетним формама, Црњанскова идеја о театрализацији јунака и света, која ће свој коначни вид имати у *Роману о Лондону*, где се Рјепниново рвање са том великом вароши даје у метафикционалном оквиру романа, света и живота као позорнице. Иста симболичка визија искрсаваће у различитим

облицима и у другим Црњансковим романима³, па се њеним рашчитавањем могу пратити и фазе постепеног трансформисања суматраистичке поетике све до њеног исцрпљења у *Роману о Лондону* где јунаково смештање у прозор више није могуће, будући да је видик застрт, па та гомила кишних капи или снежних пахуља које упртом погледу онемогућавају да гледа у даљину подсећају на завесу која се спустила да јунака потпуно затвори у апсурдни театар бивања сасвим лишеног трансценденције или аутентичног бивања у Другом:

Као да ће моћи да побегне од њих веза, у њиховој прошлости, од њихових случајности, од њихових сличности, – можда и истовремености – Рјејнин наслања чело о прозор крај своје главе, заглављен у мрак. Више се једва шта и види. А његова, какад, светлости, неке стварице, и какад кише. Једна каи кише слива се, у његовом, као његовој лицу.

Једна од њихових каи. Колико каи? (Црњански 1971 I: 268)

Стапање Рјејниново са замраченим прозором, то јест пресликавање његовог лика на прозорском стаклу симболички је процес који је у Црњанском делу доведен до свог довршетка, конверзијом прозора у огледало. Тај процес присутан је и у форми романа, јер се и сам роман почетном реченицом о животу (и писању) као позорници ставља у положај посу-

³ Таква је, на пример, сцена Исаковичевог пријема код печујског бискупа у *Сеобама*, где се соба за пријем појављује као театарски простор, омеђен са три стране, док је једна страна просторије отворена, те се чини да пејзаж продире у њу: „Отворише широм врата, која су дозволила да уђу међу њих, из врта, и бокори јоргована, и багремови, и кестенови, а да се приближе плава брда и трепћуће звезде [...] Опкољени са три жута зида, нагнути над столом, пуним јела и вина, уморни и отежали, падали су све дубље са својим речима, шапатам, узвицима, у ноћ, кроз бела врата, кроз која се достизало до шума, брда, светлוצања изнад вароши, бескрајног звезданог неба“ (Црњански 1966: 144–145). За разлику од Рајића-Чарнојевића, који упркос томе што је готово потпуно пасивизиран, поседује активан однос према просторима трансценденције у које је непрестано заглављен, па се и роман довршава једним таквим погледом („Али ако умрем, погледаћу последњи пут небо, утеху моју, и смешићу се“ (Црњански 1996: 478)), Исаковичева пасивност је потпуна, као што је и театарност његове незграпне фигуре наглашенија. Чини се као да Црњански и формалне поступке, тако карактеристичне за овај роман, прилагођава овом умртвљењу јунака, те и његов поглед више није онај који трага за утехом, већ се динамизацијом пејзажа постиже да простор природе сам прилази Исаковичу (в. Петковић 2010: 140–147).

враћења идентичног Рјепниновом, што у коначници доводи до тога да се у недостатку могућности метафизичког усмеравања, ствара унутрашњи притисак који наративну организацију ломи у безброј гласова за које је немогуће утврдити коме припадају, Рјепнину, Рјепниновим гласовима шаптачима или приповедачу. Међутим, у *Дневнику о Чарнојевићу*, избор и даље постоји, а поменуто усмерење активира се кроз поглед (суматраистичку визију) и кроз језик, чији је домет различит, па су јунакове визије увек праћене речима које не дозивају, узалудним напорима да се дискурзивно уобличи оно што се погледом захвата. Суматраистичка утеха, отуд је утеха без речи, која опстаје једино у продуженом погледу унутар кога се језик слама, немоћан да допре у простор који му измиче, као што и јунаков поглед ка идеализованој Марији у епизоди о Марији и Изабели, бива удвојен призивањем њенога имена, али и њеном немогућношћу да тај глас чује, нити да му се одазове. Између ових двају тачака постављен је распон који се језиком не прелази, јер од језика остаје само ехо испражњеног имена које се ритуално понавља: „Марија, Марија“, баш као и „Суматра, Суматра“, у причи којом се довршава *Објашњење Суматре*.

Ко зна? Кومه пишем? Где је живот?

Заробљеност у причи која је заробљеност у бесмислу преозначавања репрезентована је фигуром Дон Кихота, модернистичког Бога, чије се обличе надноси над роман, тотализујући његово значење унутар ове фигурације. Притом не мислимо само на помереност односа између сна и јаве у којој се препознаје иновативност Црњансковог погледа на свет у односу на претходну традицију прозе, већ и на начин на који је то померање изведено ка потпуном укидању трансценденције, јер текстуалност продире свуда и све је текстуалност, па је и модернистички Бог немоћан, баш као што је немоћан и његов син у песми „Молитва“⁴ (в Црњански 2010: 76–77), јер он није Бог који из ексцентричне позиције пише књигу

⁴ „Нова модернистичка фигура израсла из поетике греха и песничког прекршаја води гротескној модернистичкој слици оченаша у „Молитви“. У овој песми онај коме је молитва упућена седи на дрвеној раги, са лонцем разбијеним на глави и очима пуним ветрењача – то је *Дон Кихот*. Велико нововековно *Не* које он додацује свету разума зарад последњег витешког заноса чини га фигуром модернистичког Бога. Модернистичко витештво је гротеска и један умор преданости која више не може да се на том путу *ичем од смрти* нада.“ (Јерков 2010: 284)

света, већ је та књига створена из других књига, па се и преегзистенцијални простор поништава тиме што је већ у тексту, као што су прошлост и младост приповедача *Дневника* недоступне, јер се од тренутка када су доживљене као илузије, могу још само исписивати и живети у том простору недовољности. У ситуацији у којој наративизација разара метафизику сна, једини преостали простор измештања било би лудило, али јунак *Дневника о Чарнојевићу* има „потврду“ да није луд, као што није луд ни Алонсо Кихано, који мора да умре онога тренутка када његова, кроз Сервантесов роман продужавана илузија, доживи неминовно докинуће. Дон Кихот не постоји, постоји маска коју Алонсо Кихано навлачи, као што је и дворани огледала у Дон Кихота маскиран Шаљопин, и као што исту маску поседују и приповедач *Дневника* и његов двојник који се својим танким, дрвеним ногама, одлепљује од земље, па се приповедачу чини да готово лебди (в. Црњански 1996: 456). Ако модернистички Бог није творац писма, јер је већ у писму, онда и писмо остаје без свога адресанта, који, разложен у тексту, не постоји као формиран идентитет.⁵ То је свакако и један од разлога што је Црњански свој првобитни наум да *Дневник о Чарнојевићу* буде епистоларни роман, у виду писама која приповедач шаље из краковске болнице, није реализовао у коначном издању. Па чак и тамо где делује да роман добија свога адресанта, као што је случај са уводним делом епизоде о двојнику, где је епистоларно обра-

⁵ Фрагментаризовани, лабаво асоцијативно компонован језик романа и његов немогући хронотоп резултат су парадоксалне жеље да се језик стабилизује дозивањем недискурзивне другости, која би била једини одговор на питање Ко (приповедач) романа и Шта (приповедано) романа. Ако је, за Рикера, Шта, као деловање „онај аспект људског дјеловања који призива причу“ (Рикер 2004: 65), а прича постоји као кохерентни језик само на оном месту где су деловатељ и дело уведени у једну мрежу значења без остатка (в. Рикер 2004: 65), онда је *Дневник о Чарнојевићу*, у том смислу, нека врста полуприче или приче у (сталном) настајању, тек претекст приче коју једино може исказати онај који се, као дозивани Други, у роману тражи питањима која анонимни приповедач непрестано поставља Ко? Шта? И Ко ме?: „Дјелотворан начин да се приступи узајамном одређивању појмова који припадају овој мрежи дјеловања је у идентификовању ланаца питања која су подесна да буду постављена субјекту дјеловања: ко чини или је нешто учинио, с обзиром на шта, како, у којим околностима, са којим средствима и са каквим резултатима? Кључни појмови мреже дјеловања свој смисао црпе из специфичне природе одговора који се дају на специфична питања која сама међусобно комуницирају: ко? што? зашто? како? гдје? када?“ (Рикер 2004: 65)

ћање у неколиким реченицама очито, позиција адресанта се осујећује и губи поништавајућим дејством писма, јер исту форму обраћања „Драги мој“, користи и сам двојник о коме писмо треба да казује, па је адресант истовремено и адресат, као што је и сам адресат, Далматинац, смештен унутар писма, јер се двојник идентификује као неки „Далматинац-жде-ра“, чиме се обе позиције изван писма, пошилаоца и примаоца смештају у писму, без могућности да из њега иступе. Из тог разлога приповедач *Дневника о Чарнојевићу* и јесте онај који пише мртвима, „који су горели у пожару живота, и који су сасвим разочарани“, или „сину свом неро-ђеном, бледом и напаћеном“, али је и сам мртав, унепостојен као аутор писма и као субјективитет, јер када мајци пише са фронта, потписује се као „сирмах Јорик“, мртва луда (не треба заборавити да је један од рад-них наслова романа био и *Живот комедијаша Чарнојевића*), на чије ће писмо мајка, у једној, наизглед комичној сцени, ићи по комшилуку, тра-жећи некога ко би јој растумачио „Шта је то Јорик?“. Црњански, дакле, не само да призива регистар симболичких значења уписаних у једну од сцена Шекспирове драме, већ такође из тог регистра искључује субјек-тивитет адресанта, поигравајући се упитним заменицама, јер одговор на питање Ко? („Ко зна?“) није смештен унутар идентитета приповедача, као што и одговор на питање Где? („Где је живот?“) није смештен унутар простора писања и као што је изван истог простора измештено и питање адресата – Коме? („Коме ја ово пишем?“). Како писмо доводи до пореме-ћаја у симболичкој структури сна, па се сан више не може представити као надградња, и, тиме, виша симболичка могућност поразне стварно-сти рата, где би засебно постојале области стварног и сневаног⁶, тако и

⁶ Унутар такве симболичке констелације која би просто понављала могућност роман-тичарске реализације и испуњења субјекта у сневаном, сан би функционисао као знак потпуне унуификације и заокружености бића. То би заправо био онај појам сувишка који надомешта да би употпунио целину: „Јер појам надомјестка – који овдје одређује пред-ставу – у себи крије два значења чије је заједништво исто толико чудно колико и неопход-но. Надомјестак се придодаје, он је сувишак, пунина која тражи другу пунину, *врхунац* присуства. Он згрће присуство“ (Дерида 1976: 189). Проблем, а самим тим и расцеп, на-стаје међутим када се надоместак више не појављује као представа једног метафизичког употпуњујућег присуства, већ када се то присуство и та представа дају огољено као пред-ставе знака односно писма (у ужем и ширем значењу овога појма). Тада знак више није допуна која „згрће присуство“, већ се његова функција мења од надопуне ка недостатку. Знак постаје целина која деконструише оно што би требало да допуњава, показујући ра-

преиначење питања Ко? и Ко ме? (која се, у једном колоплету значења увек враћају на онога ко роман приповеда) у питање Шта? ремети структуралну и онтолошку подвојеност субјекта и објекта писања, наратора и света, те је и сама пасивност јунака, често наглашавана у критичким радовима о *Дневнику*, заправо последица овог неразликовања. Уколико метафизичког простора у *Дневнику о Чарнојевићу* уопште има, а мора га бити, јер је модернистичко писање увек смештено у двоумици знака и смрти и јер крај романа доноси макар утеху, тај простор није везан за писмо, већ за поверење које се ипак поклања ономе што је изван писма и књиге, а што за приповедача постоји као некодирани универзум и некодирана субјективност. Тај универзум и та субјективност смештени су у наведена питања: „Ко зна?“ „Где је живот?“ и „Ко ме пишем?“. Једини начин да се поверење у трансценденцију језички обележи у ситуацији у којој је изгубљено поверење у симболичко премрежавање означеног, јесте да се питањем маркира простор метафизике као празнине која није нихилистички отворен бездан, већ сачувано двосмислено поверење. На местима у роману где ова питања искрсавају, Црњански креира могућност двоструког разумевања, које остаје зависно искључиво од једног интерпункцијског знака. Мајсторство Црњансковог писма огледа се управо у томе да читаве епизоде романа које довршавају овим питањима у својој рекапитулацији бивају сведене на тачку или упитник. Тон приповедања води ка тачки, па би *ко зна* и *ко ме ја ово пишем* одражавале потпуно обесмишљавање писања и докончање идеје о другом изван писма, а та потрага јесте смисао овога романа. У том случају, како Дерида каже у есеју о поезији Едмона Жабеса „Едмон Жабес и питање књиге“: „Не-питање јесте незапочетна извесност да је биће Граматика; и да је свет с краја на крај један криптограм којег ваља сачинити или васпоставити песничким уписивањем или одгонетањем; да је књига изворна, да је свака ствар у књизи пре него јесте и да би дошла на свет, да се може

злику и уписујући празнину у симболички поредак онога што захтева да буде попуњено: „Али надомјестак надомјешта. Он се придодаје да би надомјестио. Он посредује или се убацује *намјесто*; ако и надомјешта, чини то као што се испуњава празнина. Ако представља и приказује, чини то претходном несташницом писања. Надомјештајући надомјестак јест придодатак, споредна инстанција која надомјешта. Као оно што надомјешта, он се не придодаје напросто позитивно присутном, не производи никаква сјаја, његово је мјесто у структури назначено обиљежјем празнине [...] За разлику од надомјестка, допуне, кажу рјечници, надомјестак је »извањски придодатак« (Дерида 1976: 190)

родити само ступајући у књигу и да не може умрети сем пропадајући с обзиром на књигу; и да увек непомична обала књиге јесте најпре“ (Дерида 1990: 123–124). Међутим, постављено питање креира разлику, интонација се мења и подиже, а текст се зауставља не зато да би прекинуо један од означитељских низова или једну од означитељских епизода, јер ју је исцрпео, већ да би се упитао о ономе што га надилази: „Питање о пореклу књиге, апсолутно испитивање, пропитивање свих могућих испитивања, испитивање Бога никад неће припасти ниједној књизи. Сем ако не заборави на себе у сређивању свог памћења, у времену испитивања, у времену и у традицији своје фразе, и ако сећање на себе, синтакса која га повезује са собом, не направе од њега једно преушено питање“ (Дерида 1990: 126). То издизање, као процес Црњанскове текстуализације умногоме подсећа на онај степен више из „Пролога“ *Лирике Ишаке* (в. Црњански 2010: 8–9), коме се треба уздићи онда када из нас стоји искуство свега виђеног. Тај простор се може именовати као што је именована Суматра у истоименој Црњанској песми, а да се притом наслов и садржај међусобно одвоје, при чему и сам процес именовања мора бити доживљен као сувишност, коју у *Објашњењу Суматре* прати иронија и подсмех онога који ту реч понавља и изговара, а да се идеја његова очува у несигурној виртуелизацији упитаности и једнога варљивог *можда* које оставља отворено питање смисла, јер „можда ће доћи боље столеће“ и „Ко зна? Можда ће једном све нестати у уметности која неће рећи ни шта хоће, ни шта значи оно што каже. Можда ће нестати говор, и писање, и одређивање: да је ово смрт, а ово љубав, а ово пролеће, а ово музика. Ко зна?“ (Црњански 1996: 434).

Извори

- По 2003: Edgar Allan Poe, *Sfinga: izbor iz dela*, Београд: Mono/Мађана.
- Црњански 1966: Miloš Crnjanski, *Seobe*, Београд: Prosveta, Novi Sad: Matica srpska, Zagreb: Mladost, Sarajevo: Svjetlost.
- Црњански 1971 I: Милош Црњански, *Роман о Лондону: прва књига*, Београд: НОЛИТ.
- Црњански 1996, Милош Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*, у: Милош Црњански, *Пријоведна проза*, Београд: Задужбина Милоша Црњанског, Београдски издавачко-графички завод, Српска књижевна задруга, Лозана: L'Age d'Homme.
- Црњански 2010: Милош Црњански. *Лирика Ишаке*. Антологија српске књижевности <http://www.antologijasrpskeknjizevnosti.rs/>. приступљено: 30. 10. 2019.

Литература

- Дерида 1976, Jacques Derrida, *O gramatologiji*, Sarajevo: IP „Veselin Masleša“.
- Дерида 1990: Jacques Derrida, „Edmon Žabes i pitanje knjige“, u: Jacques Derrida, *Bela mitologija*, Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo.
- Јерков 2010: Aleksandar Jerkov, *Smisao (srpskog) stiha: knjiga 1, De/konstitucija*, Beograd: Institut za književnost i umetnost, Požarevac: Edicija Braničevo.
- Петковић 2010: Новица Петковић, *Два српска романа*. Антологија српске књижевности <http://www.antologijasrpskeknjizevnosti.rs/>. приступљено: 29. 10. 2019.
- Петровић 2008: Предраг Петровић, *Авангардни роман без романа: Поеџика крајњег романа српске авангарде*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Рикер 2004: Пол Рикер, *Сојство као други*, Београд: Јасен, Службени лист СЦГ.

“WHO AM I WRITING TO?” – FUNCTION OF EPISTOLARY IN THE JOURNAL OF ČARNOJEVIĆ BY MILOŠ CRNJANSKI

Summary: In this work we are analyzing Crnjanski's novel *The Journal of Čarnojević* through the aspect of its epistolar form traces. In the first excerpt of this novel, published a year before the novel was published, central episode of a novel was made in a form of a letter written to an unknown friend. This letter-form was removed in the first and all of the other editions, but not completely. Epistolar traces were left on purpose with a new symbolic intention, to present a deconstruction of romantic subject and creation of a modern literary character at its place. Crnjanski's modern hero is made as a polyvalent, unnameable subject, which could not be held in positions of traditional narrative, as a narrator, letter sender, nor the narration itself could be presented as a writing to someone specific, who could have a role of an addressee. These two positions are constantly mixing, so sender is becoming addressee and addressee is becoming sender. In this circle, figure of a double fails to achieve its goal and become totally separated, so the Other, as a metaphysical presence doesn't exist, although narrator is constantly trying to make this existence possible. Numerous multiplications of a double which are caused by this obsessive desire to create the Other become a line of symbolic failures, so the narrator is turning to metaphysical spaces of nature (sumatraistic spaces) who are available as visual presences, but could not be made discursively formed. In these spaces he finds, at the same time, ontological comfort, but also his death, as these spaces simultaneously exist and don't exist, so he remains in a state of a metaphysical dilemma, which is a basic state of modern literary subjects.

Keywords: double, letter, *The Journal of Čarnojević*, sender, addressee, mirror, window

НЕВИДЉИВЕ ВЕЗЕ: МИЛОШ ЦРЊАНСКИ И ШАНДОР МАРАИ²

Апстракт: У раду се истражују мотивско-идејне сличности између дела српског писца Милоша Црњанског (1893–1977) и мађарског књижевника Шандора Марאיја (Márai Sándor 1900–1988). Иако се с разлогом претпоставља да су два савременика морала знати један за другог, због тога што није познато да ли је било ко од њих двојице могао да чита нешто из дела оног другог (Црњански у оригиналу, на мађарском језику, а Марай у преводу), поређења су се задржала на нивоу типолошких сродности. Основни мотиви и теме где се та сродства примећују јесу подела на мушку и женску сферу егзистенције које су међусобно сучељене према доминантним идеалима дужности и среће; затим слика грађанског друштва као идеала, чувара традиције и универзалних вредности, али и кроз призму критике погрешног колосека којим се оно упутило вођено материјалистичким импулсом, што се после Другог светског рата хранио на концепту идеологије либералног капитализма; концепт културе као радости... Основу за поређење представљаће Марайево дело *Три лица једне љубави* са једне стране, док је са друге у обзор у ауторке целокупно стваралаштво Милоша Црњанског, са посебним нагласком на позним делима: *Другој књизи Сеоба* и *Роману о Лондону*.

Кључне речи: Милош Црњански, Шандор Марай, грађанско друштво, култура, мушки/женски принцип

Савременици ако су сродни духом, то је највећи род, најближа својта.

Исидора Секулић

На самом почетку, требало би рећи нешто о разлозима због којих смо се суочили са дилемом да ли би овај рад уопште требало да буде на-

¹ goranaraicevic@ff.uns.ac.rs

² Рад је настао у оквиру истраживања на пројекту Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности (178005), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

писан. Први и најважнији је асиметрија у познавању дела српског и мађарског писца: док смо са једне стране прочитали вероватно све што је Милош Црњански икада написао, са друге стране доступна су нам била само она дела Шандора Мараија преведена на српски језик.³ Други важан разлог је тај што је Милош Црњански у неколико наврата реаговао веома гневно када је критика разматрала питање могућих утицаја на његово дело.⁴ А трећи разлог, односно сумња и дилема у сврсисходност

³ Преведени су романи: *Свеће горе до краја* (Београд, 2003, 2005, прев. Марија Тот Игњатовић), *Естџерина заоставиштина* (Београд 2005, прев. Марија Тот Игњатовић), *Синбад се враћа кући*, Зрењанин 2011, прев. Сава Бабић). Бабић је превео и Мараијеве *Дневнике* у три тома (1943–1947, 1948–1952 и 1984–1989), који су на српском објављени 2005. године. За овај рад најважнији је превод Марије Тот Игњатовић – трилогија која је на српском језику објављена 2013. под насловом *Три лица једне љубави* [лат.]

⁴ Почетком 1924. у београдској *Полицији* Црњански је жестоко реаговао на текст који се појавио у божићном броју мађарског журнала за Војводину под насловом „Мађарски утицаји у српској књижевности“ непознатог аутора. (Црњански 1999, 335–337) Видевши у везивању војвођанских писаца за мађарску књижевност притајене идеолошке и политичке разлоге, произашле из ревизионистичких „пештанских амбиција“, српски писац се обрушио на свог пријатеља песника Тодора Манојловића, којег је сматрао главним кривцем за то што се овај текст уопште појавио. Између ове двојице најбољих познавалаца мађарског језика и литературе код Срба тога доба (Црњански је још 1919. написао одличан текст о „новим Мађарима“ у *Књижевном југу*, као и некрологе великом мађарском песнику Ендреу Адију) долазило је и после овог чланка на који је Манојловић увређено одговорио, до неспоразума и разилажења. Да су пријатељи неспоразуме на крају ипак успевали да изгледе, види се и по томе што је Манојловић био сарадник Црњанских *Идеја*. У трећем броју овог часописа од 3. октобра 1934. године Тодор Манојловић је представио новости из мађарске литературе, приказавши нови роман Шандора Мараија *Осипрво* (*A sziget*). О овом делу, чија се радња одиграва у Дубровнику, те на оближњем острву Локрум, као и о његовом аутору, Манојловић је написао: „Шандор Марај је један од најмлађих мађарских писаца који је у току ових последњих година скренуо на себе пажњу неколицином књига, већином романа, прича и психолошких студија, од снажног личног обележја. Једно основно, дубоко песимистичко расположење разгаљује се код њега чудно неким смело задирућим психолошким испитивањима и, најзад свега, неким опорим, реским, дијалектичким, често већ и помало прециозним иронизмом...“ Излажући сиче романа, у коме главни јунак, угледан професор, муж и отац, на летовању изненада оставља породицу и препушта се случајној, позној, страсној љубави, која ће га одвести у лудило, Манојловић истиче главна питања која опседају његовог аутора: „о

овог истраживања, потичу из информација које смо о делу Шандора Мараија могли добити из недовољно поузданог извора: са интернета. Наиме, суд да Мараијево дело представља литерарни ламент, односно књижевно обликовано осећање меланхолије и носталгије према времену када је Мађарска била у саставу Хабзбуршке монархије (суд који се преписује у свим интернет-верзијама његове биографије), могао би се узети као кључни контрааргумент тези да је између Црњанског и мађарског писца могуће успоставити било какву везу. Познато је, наиме, да је Милош Црњански био велики Југословен, да је са одушевљењем поздравио оснивање Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца 1919. године, да је чинио све да се између два рата та држава очува, као и да је управо у том „хабзбуршком елементу“ видео једну од непосредних опасности за њен опстанак.

Упркос свим овим дилемама, да овај рад напишемо, одлучили смо се из разлога које смо сматрали релевантнијим за питања књижевности. Поређења идејности и осећајности два писца овде се неће сводити на питање непосредних утицаја, већ ће бити посматрана као варијанта типолошких сродности. И ако претпостављамо да су српски писац Милош Црњански и седам година млађи мађарски књижевник морали знати један за другог (Црњански је мађарски језик говорио као матерњи српски, а знамо да је пратио оно што се догађа на мађарској књижевној сцени, да је двадесетих година са мађарског преводио позоришне комаде, а највероватније и детективски роман *Подземни клуб*, а познато је и да су обојица били и активни чланови националних ПЕН-центра), није толико извесно да је дело Шандора Мараија које се први пут појавило 1941. године и које ће представљати основу за нашу причу, Милош Црњански имао прилике да прочита.⁵ Са друге стране, Мараи је мађарски превод Црњан-

смислу и циљу живота, о суштини љубави, о тајни уживања и еротике и о могућности апсолутног сазнања и апсолутне среће...” (стр. 3) Црњански је и после Другог светског рата могао да прочита критике у којима је – највише из идеолошких разлога – приказиван као песник лирске осећајности, као недовољно дубок мислилац – а чак и као недовољно оригиналан писац.

⁵ Први део Мараијевог романа *Онај љубави* (*Az igazi*) објављен је 1941. године, док су се друга два дела трилогије објављене постхумно на енглеском језику под насловом *Portraits of a Marriage* (2011) *Јудит ... и еџолог* (*Judit ... És az utóhang*) каснијег датума (1948). У години у којој се појавио и превод *Сеоба* на мађарском језику, историјски догађаји – Хитлеров напад на Југославију, протеривање особља југословенске амбасаде из

скових *Сеоба* у преводу Золтана Чуке могао да има у рукама још те 1941. године. Такође, издање новосадског Форума, које се појавило пет година после изворне, српске верзије *Друге књиге Сеоба* (1962), такође у Чукином преводу, у ком су два романа обједињена, могло је, у теорији, некако доспети до Мараија, који се тада, као уосталом и Црњански, налазио у емиграцији. Иако би нам податак о томе да ли је Шандор Мараи читао Милоша Црњанског био веома драгоцен (нису нам доступни Марајеви дневници из тог периода), у овом раду, како је већ речено, поређење неће бити правдано непосредним утицајима. Полазећи од мудре опаске Исидоре Секулић да су нам савременици блиски духом – најближи род, најближа својта, ослонићемо се и на одговор Иве Андрића на питање да ли је читао Сигмунда Фројда (зато што су неки критичари уплив теорија оца психоанализе на дело српског и југословенског нобеловца сматрали очигледним): „Не, али има неких утицаја који лебде у зраку.“ Што се тиче тврдње да је Мараи у свом делу ламентирао над прошлошћу и жалио за временом Аустроугарске монархије, сматрамо да је мађарски писац погрешно интерпретиран, и да, барем у делу *Три лица једне љубави*, без обзира на то што је био противник послератног комунистичког режима, није приказао међуратни свет богате пештанске буржоазије, и уопште грађанско друштво, као идеал коме треба тежити. Напротив, слика коју је у свом делу створио о класном, готово кастинском друштву међуратне мађарске престонице, више је обележена критиком него глорификацијом. Питање Црњансковог односа према буржоаском начину живота није мање комплексно: једини роман који говори о добу савремености, о међуратном Београду, српски писац никада није довршио, и то наводно због тога што се у главној личности романа *Сузни крокодил*, који је 1931. године у наставцима излазио у *Српском књижевном гласнику*, препознао утицајни српски политичар. Иако у недавно објављеној књизи *Биографија једног осећања* (2018) њен аутор Мило Ломпар каже да је Црњански, свестан своје друштвене инфериорности (што је осећање које је, како се тврди, писац гајио паралелно са осећањем стваралачке супериорности), жудео за тим да постане угледни члан грађанског друштва у југословенској краљевини, управо његова авангардна оријентација упућује нас на сасвим супротне закључке.

Рима, одакле је Црњански отпутовао у Лисабон, а затим и у Лондон, где ће остати следећих двадесет пет година – тешко да је српски писац имао времена, воље и интересовања да чита нову белетристичку продукцију.

Оно што се у овлашном прегледу животних путања Милоша Црњанског и Шандора Марאיја може уочити као поклапање и сличност јесу и чињенице да су обојица рођени на ободима властите језичке заједнице: Марай у словачким Кошицама, Црњански у мађарском Чонграду (дакле и ван своје државе); да су обојица, осим што су били писци, радили и као новинари, те да су тим поводом неко време живели у великим европским метрополама: Паризу и Берлину, да су обојица волели Италију и Рим, у којем су опет, додуше у различитим периодима, дуже и боравили, те да су и један и други, после Другог светског рата, постали емигранти. Милош Црњански је после априлског слома Југославије 1941. године, као аташе за штампу у римском посланству, са осталим упосленицима амбасаде преко Лисабона отпутовао у Лондон, где је у току рата радио као службеник избегличке владе. У енглеској престоници Црњански ће, на ивици егзистенције, провести читавих двадесет и пет година, трећину свог живота, зато што је после рата, по оснивању социјалистичке ФНРЈ, из домовине добио информације да ће, у случају да се врати, бити ухапшен, и то због часописа *Идеје* (1934–1935), чији је био уредник, и који су његови бивши пријатељи Милан Богдановић и Марко Ристић, прогласили профашистичким. Тек 1965. године, после дуго времена преговора, убеђивања – када су нове југословенске власти схватиле да је Црњансков политички „грех“ много мањи од користи што је режим који је претендовао на то да се представи као либералан могао имати од емигранта-повратника – писац се вратио у Београд где је поживео до 1977. године. Шандор Марай је, пошто је ратно време провео у Будимпешти, дочекао совјетизацију Мађарске, да би своју земљу напустио тек 1948. године, живећи од тада, па до својевољне смрти 1989. године, у два наврата у Сједињеним Америчким Државама а у међувремену и у Италији. И Црњански и Марай, као идеолошки противници бољшевизма, односно комунистичке диктатуре, били су непосредни сведоци уздицања западњачког либералног капитализма после Другог светског рата. То што су гледали из непосредне близине ни једном ни другом није се учинило адекватном алтернативом источноевропском и југословенском моделу тзв. бескласног друштва. Осим на критику либералног капитализма, коју препознајемо као паралелу код мађарског и српског писца, осврнућемо се у овом раду и на питање њиховог односа према грађанском, односно малограђанском социјалном обрасцу, као и на општији концепт односа мушког и женског начела, те на идеју о култури као радосном постојању. Као полазна основа послужиће нам постхумно

објављена књига Шандора Мараија која се на српском језику први пут појавила 2013. под насловом *Три лица једне љубави*, у преводу Марије Тот Игњатовић.

Иако назив овог скупа посвећеног стодвадесетпетогодишњици рођења Милоша Црњанског упућује на његов бундијски, борбени карактер као на могућу последицу или оспољавање анархистичког импулса, авангардни агон који налазимо у корену књижевног и друштвеног ангажмана српског писца заправо никада није био усмерен ка деструкцији и апсолутној негацији. Чак и када се као млад и непознат песник окренуо против својих књижевних очева и њихове естетистичке поетике, Црњански је заправо од књижевности тражио да у процесу духовне обнове, кроз коју је човечанство после Првог светског рата морало да прође, буде претходница, водиља. Црњански је одмах после рата показао велику одбојност према револуцијама као средству друштвене промене, сматрајући да деструкција произашла из руског октобарског преврата не доноси било какав суштински напредак у друштвеним односима, већ да их, напротив, погоршава. Отпутовавши 1920. године у Париз, писац је, као очевидац великих ратних разарања и катастрофе којом су били захваћени и његов српски и сви словенски народи, остао затечен, изненађен оним што је доживео као западњачку љубав и безбрижност. Вековну несрећу, трагику малог словенског народа повезаће тада млади песник са непрестаним прекидима, ломовима у српској културној традицији, узрокованим историјском стихијом. У Италију ће у пролеће 1921. године Црњански отпутовати да у земљи ренесансе пронађе рецепт за обнову, како би све своје напоре подредио мисији да свој народ учини радосним. О култури као о радосном постојању писао је и Шандор Мараи, кроз размишљања јунакиње Јудит Алдозо – сиромашне девојке која ће у роману *Три лица једне љубави* постати опсесија индустријалца Петера и која ће бити узрок пропасти његовог грађанског брака: „...култура је оно када се један човек ... или један народ ... напуни неком великом радошћу“... „Замислила сам народ у чијем животу је присутна радост! А та радост је култура.“ (Мараи 2013: 401–402)

Ако у светлу свега што је радио, за чега се борио, чему је стремио Милош Црњански, размотримо осећања која су супротстављена оним трагичним аспектима људског бивствовања, онда ћемо разумети да је борба српског писца ишла у правцу грађења а не рушења. И Црњански и Мараи постављали су питања овоземаљске среће и могућности њеног остварења, стварајући имплицитну, али и експлицитну поделу на женску и му-

шку путању која води до ње. При чему је женска сфера таква да се њен хоризонт завршава на прагу дома и породице, док мушки принцип сеже много даље, до остварења срећног живљења читаве заједнице. Жена је, и за Црњанског и за Мараија приватно биће, мушкарац је *zoon politikon* у оном античком, аристотеловском смислу бриге за срећу читавог народа. У роману који само на први поглед јесте прича о брачном троуглу, једна од безбројних приватних историја које говоре да нема идеалне љубави, нити испуњености што је човек и жена налазе захваљујући једно другом, а поготово ако је реч о заједници коју зовемо грађанским браком, Мараи заправо поставља много шира и дубља питања о појединцу, колективу, грађанском друштву као подесном или неподесном окриљу културе. Јунак Петер, чији се на рационалним и обичајним основама уређен грађански брак са Илоном срушио делом и због ирационалне љубави према жени која је била служавка у кући његових родитеља, види свет као дубоко подељен на мушку и женску страну човечанства:

Жене то не разумеју. Само мушкарац може да разуме да постоје и друге ствари осим среће. Можда је то онај велики, безнадежни неспоразум између мушкарца и жене, у свакој ситуацији и вечито. За жену, ако је права жена, постоји само један прави дом: она територија коју је мушкарац којем она припада заузео у свету. За мушкарца постоји друга домовина, она велика, она вечита, нелична, трагична, са заставама и државним границама. Тиме не мислим да тврдим да жене нису привржене заједници у којој су се родиле, језику на којем се заклињу, лажу и купују, пејзажу где су расле, а не кажем ни да у њима нема привржености, пожртвованости, верности, понекад можда и храбрости за другу домовину, за домовину мушкарца. Али, истински, судбоносно, жене никад не умиру за државу: увек је то због неког мушкарца. Јованка Орлеанка и оне остале изузеци су, мушкобањасте жене... Сада их већ има све више и више од те врсте. Знаш, патриотизам жена је много тиши од мушког, без звучних парола. Оне се придружују Гетеу који је рекао да ако изгори једна паорска кућа, то је права трагедија, али када пропадне држава, то је најчешће само паролa. Жене, драги мој, заувек живе у тој паорској кући. Ту кућу чувају, за то живе, раде, за то су спремне на сваку жртву. У тој кући има кревета, столова, један мушкарац, понекад једно или више деце. То је права држава жена. (Мараи 2013: 244)

Да је од младости више волео „земљу“ него жене, о томе је Црњански писао Јулију Бенешу, уреднику загребачког *Савременика*, листа у којем је овај млади Србин из „долње земље“ објављивао своје прве

стихове 1917. и 1918. године. О томе да је туга „мушка болест“, говорио је јунак његовог првог дела – драме *Маска* (1918), а да је „тужно бити мушко“ Гардиста из песме „Гардиста и три питања“. Да је „држава, када се ствара, за сваког ко је мушко највећа опојност“, писао је Црњански у текстовима о Првом српском устанку. Сви главни јунаци Црњанских дела су војници – те су самим својим позивом спремни да личну срећу, па чак живот, жртвују за добро колектива. Иако сви сањају о утопијским просторима среће, топоними Србије, Русије, Хипербореје... нису места на којима ће бити срећни сами. Вук Исакович из *Сеоба*, маштајући о „одселитсја у Русију“, жели да усрећи своје војнике који гину за туђе интересе, да попут Мојсија изведе свој народ из ропства у обећану земљу. У *Другој књизи Сеоба* написаној готово три деценије после романа инспирисаног *Мемоарима* Симеона Пишчевића, питање индивидуалног и колективног принципа још је изоштреније. Црњански посебно инсистира на јазу који дели патријархални колективистички етос из којег долазе браћа Исаковичи – што се, заједно са својим породицама, не држе само један другог, већ су везани и за онај обичан, прост свет, за оне сународнике за чију су добробит истински заинтересовани. Нови етос грађанске епохе која је, према нашем писцу, започела управо у 18. столећу, што се, између осталог и захваљујући просветитељској филозофији, одликује великим индивидуалним слободама превасходно израженим у домену сексуалности („времена францеска, голишава“), потпуно је другачији по вредностима. Уместо хероизма, јунаштва, етоса жртвовања, што је одлика војничког елемента изграђеног у ратовима против бројних освајача, међу Србима пречанима шири се индивидуалистички морал грађанске епохе. Те нове људе, били они бенигни као будимски трговац Трандафил, или оличење екстремног зла попут развратника Вишњевског – главни јунак овог романа Павле Исакович не може да разуме. Све више мушкарци постају део оне сфере живота која је до тада била резервисана само за жене, што је процес што га је још Јаков Игњатовић описао у својим романима као главни узрок декаденције српских грађанских породица у Јужној Угарској. Павле Исакович, неуки српски војник из 18. столећа, дели исти поглед на свет као и Мараијев јунак из прве половине 20. века.

Павле је, после, причао да је тако, на том путу, са том Божичевом ћерком, први пут, осетио да национ и не иде у женску главу. Он је био навикао да жене официра, тамо, доле, у Срему, говоре о национу, исто толико, колико и мушкарци. Није био увидео да се то дешава само у његовом,

уском, сирмијском, хусарском кругу, а да је ћеркама сенатора у Неоплатенци, ћерци капамације Гроздина, уопште госпожицама у грађанству, до национа, и разговора о национу, мање стало.

До швалера, и разговора о швалеру, много им је било више сјало.
(Црњански 2005: 127)

(...)

Да се неко њрочује у национу, јер се рвао од Косова, јер је огрезао у крви, у ратјовима, јер је рањен у борби око њурских барјака, на коњу, Исаковичу се то чинило њриродно. Али да неко њосјане виђен, славан, њошњован, зајо, шњо је, целог свог живојја, њродавао свеће, украшене ликом, цара Лазара, од воска, њом се официру, то, чинило не само лудо, него и срамојја... (Црњански 2005: 128)

(...)

Сређа је – сређа, швалер – то она њтражи, то њтраже све жене које нису срејне у браку. Сређа је, уосјалом, оно шњо сви они њтраже, иако су, као и коњи, крајјка века. Нико не њлаче над судбином и несрећом њиховог национа. Ђурђе је имао обичај да каже, кад је о тој била реч: Е мој Пајо! Друго је чњо жена њошребуеј!

Исакович је, међујим, иако је био дугоња, зрео човек, и то вече кукао као дејте, у себи, над својим национом. Тужио је над њим и то вече, њре сјавања. Викао је, у себи, као нека расјлакана баба, да је то национ, несрејан, који лујја, као неко њлеме израилско. Шкрзуђући зубима, њри њомисли на Божича – не Божичку – Исакович је њонављао да је то национ који не носи круну, као царсјива. Које не кују њалере, као царици. Али њај национ заједничке несреће везују, и, у тој национу, сваки њојединац, кад леже, има исју сузу у оку. А кад се буди, буди се из исјог сна. (Црњански 2005: 171)

Иако би било логично претпоставити да је на ове идеје српског и мађарског писца утицала теорија Ота Вајнингера о полу који одређује карактер, теорија по којој је жена „само сексуална“ а мушкарац „сексуалан и још нешто поврх тога“ (Вајнингер 2012: 155), мора се, истине ради, истаћи да ни код Црњанског ни код Мараија нема Вајнингерове мизогиније.⁶ Иако у целокупном делу српског писца преовлађује не-

⁶ Осим што је обузета само собом и својом полношћу, за Вајнингера је жена лишена душе, личности карактера, што је, како каже овај филозоф, у суштини шопенхауеров-

какав отпор према сексуалности као физиолошком аспекту људскости, како на основу његовог књижевног, тако и на основу публицистичког опуса, стиче се утисак да је Црњански обожавао слабији пол у мери у којој су неки истраживачи закључивали да су за њега све жене лепе! Ипак, Црњанскова љубав према женском телу, још од *Лирике Ишак*е и „Суматре“ трансформисана је у љубав према природи,⁷ или је обележе-

ска „слободна воља“. (296) Занимљиво је, међутим, да Мараи женску лепоту изједначава управо са вољом, што може да значи да он са једне стране прихвата Вајнингерове ставове али да их, са друге, и коригује: „Лепота је вероватно снага, управо тако као и топота, светлост или људска воља. Починем да верујем да иза лепоте постоји и воља: наравно, не мислим на вољу козметичара, јер и не ценим нарочито лепоту коју производе вештачким направама, такођећи препарирају и штаве као цркотину. Не, иза лепоте која је на крају и пролазна а настаје од крхке материје, букти јака воља. Својим жлездама и срцем, разумом и својим нагонима, карактером и телом, човек одржава тај склад, ону срећну и чудесну формулу смесе чија је крајња последица и учинак лепота...“ (Мараи 2013: 173) Љубав, за Мараија, заправо је женски облик ничеовске „воље за моћи“, док мушкарци, чак и када воле „јер не могу другачије, све то помало ниподаштавају. У сваком правом мушкарцу има неке суздржаности, као да део свога бића, извесну површину своје душе, затаји од жене коју воли и као да каже: ‘Драга, само доведе, не и даље. Овде, у седмој соби, желим да останем сам.’ Глупе жене силазе с ума због тога. Док паметне постају тужне, радознале, затим се с тим помире.“ (Мараи 2013: 21) Мушкарац, на крају, ипак надрасте ту женску врсту љубави: „Размишљао сам и из мог срца полако је ишчезла свака емоција и раздраженост. Није остало ништа осим одговорности. Од свих доживљаја само толико остаје у сваком мушкарцу.“ (Мараи 2013: 147)

⁷ Занимљиво је да књижевно стваралаштво Мараи на једном месту упоређује са блуду биљака: „Али другачији блуд од оног који људи раде. Можда блуд као код биљака, великих папрати, миришљавих лијана или жирафа и серафима. Можда је такав и блуд писаца... Потребно ми је било време док нисам схватила да он није луд, него је веома блудан. Он блуднич са светом, материја света га узбуђује, речи и месо, звук и камен, све што постоји, што је опипљиво а истовремено у свом разуму и садржини неухватљиво...“ (Мараи 2013: 381) Овде је преводилац именицу блуд мењао као да припада мушком роду. Блуд је, међутим, што је можда значајно, женског рода. (прим. Г. Р.) Куриозум представља и уочени паралелизам присутан код ове двојице писаца а тиче се призора жене која клечи: код Црњанског он је везан за породичне приче, за мајку која је као девојка пред канцеларијом свог оца, панчевачког градског капетана, на коленима рибала под, а понавља се као мотив у путописима, као и у *Роману о Лондону*. Уместо емоције сажаљења, коју, како рекосмо, Црњански везује уз љубав према жени, код Мараија је овај положај дубоко

на необичним са-осећањем, односно сажалењем – које је изгледа имало за циљ да оплемени слепи, егоистични сексуални нагон, што је мотив који проналазимо у неким раним песмама, али који постаје централни у „Легенди“ – приповеци из збирке *Приче о мушком* (1922). Црњански се, иначе, и у својим публицистичким текстовима, отворено и несумњиво залагао за женску еманципацију, што је видљиво из серије новинских репортажа из 1932. године („Где живи најсрећнија жена Југославије“), које су његови пријатељи Богдановић и Ристић осудили као баналне и ефемерне, јер су жене из различитих сталежа одговарале на питање шта подразумевају под срећом. У Мараијевом делу супротстављене су две врсте љубави: грађанска, заснована на строгим правилима заједничког живота која захтевају потискивање и скривање осећања, и нагонска, ирационална, која крши и пробија колективне норме. Из онога што нам каже Мараи, ниједна од ових љубави није аутентична, па самим тим ни конструктивна, већ делује разарајуће на мушкарца, који, додуше, има право на истраживање различитих облика везивања, док је за жену увек и само један „онај прави“. Чини се, међутим, да су и Црњански и Мараи, пишући о тематици љубави, више истраживали могућности срећног живота у грађанском друштву, и различите путеве који до те среће воде, управо према правилима што их је половима доделио грађански колективистички образац.

Изгледа да су се и Црњански и Мараи са несрећним јеврејским мислиоцем сложили у једној другој ствари: да је памћење „етички феномен“, те да је свако заборављање по себи неморално, да је човеку „дужност да ништа не заборави“ (Мараи 2013: 228). Грађанско друштво је и за српског и за мађарског писца право окриље културе само уколико није превише окренуто искушењима индивидуализма сведеног на живот у садашњости и на општи заборав. Критика грађанског друштва и код Црњанског и код Мараија иде оном истом линијом коју су, још у 19. столећу, између себе и филистарског, материјалистичког буржоаског менталитета повукли уметници попут Бодлера и Флобера, или у 20. столећу Томас Ман, чији Тонио Крегер – уметник и стваралац – чезне да буде део оног обичног грађанског живота, док је у исто време свестан да то никада

еротски конотиран: „Девојка је средила цепанице у камину, осетила је да јој стојим иза леђа и посматрам је, али није се померила. Није окренула главу према мени. Клечала је и нагнула се према напред, а то телесно држање увек је чулно. Када нека жена клечи и нагне се према напред, чак и ако је у послу то постаје чулна појава...“ (Мараи 2013: 181)

неће постати. Иако су у исто време добро знали за склоност грађанског друштва да материјалистичке вредности стави у први план, и Црњански и Мараи били су свесни онога што се нудило као његова алтернатива а што су сматрали још већом опасношћу по стварни духовни и културни напредак човека. Црњански је још 30-их година у *Идејама* повео прави рат против бивших пријатеља које је назвао „салонским комунистима“ – књижевницима из богатих београдских породица који су усвојили комунистичку идеологију. И јунак Шандора Мараија осећа дубоку одбојност према овој врсти људи:

Не волим салонске револуционаре. Нека човек остане веран с онима с којима га повезују порекло, васпитање, интерес, усвојене. За све сам могао да будем захваљан само свом грађанском пореклу: за своје васпитање, начин живота, своје предрасуде, најчистије тренујке свог живота, заједничку културу, велике тренујке племенитог преданости... Сада се много прича о томе да ће тај савез нестати, закрљати, исунио је своје послатке, више није погодан за водећу улогу која му је припадала предрасуда наслеђа. Ја се у то не разумем. Известан осећај говори ми да помало присиљено и нестрпљиво сахрањују тај грађански дух; можда у том савезу још има неке преостале снаге, можда ће још имати неку улогу у свету, можда ће управо грађанство бити мост тамо где ће се револуција поново сусрести с редом... Када кажем да је моја прва сујуга била грађанка, не дижем оштрицу, само констатирујем једно психичко стање. И ја сам грађанин, безнадежан. Веран сам свом савезу, и браним га ако га нападају. Само што га не браним слепо, ни присиљено. У тој друштвеној судбини, која је припала и мени, желим јасно да видим и због тога морам да знам који нам је био грех, да ли је заиста постојала нека грађанска болест од које је тај савез усахнуо... (Мараи 2013: 142)

У размишљању овог свог јунака, типичног представника пештанске буржоазије између два рата, Мараи је направио дистинкцију између „малограђанина“ и „грађанина“, при чему за првог „образовање и све што следи није доживљај, него обавештење.“ За мађарског писца пут људске врсте у напредак је, уосталом као и за авангардисту Црњанског, дубоко, истинско и аутентично усвајање културе у којој човек не треба да осећа нелагодност – онако како је то видео песимиста Фројд – већ снагу и топлину окриља. Пут ка напред јесте пут унутрашњег усавршавања – оне

„револуције душа“ (Црњански) – ка том вишем слоју грађанства који чине уметници и ствараоци. (Мараи 2013: 143) Прави грађани су ствараоци и чувари (Исто: 179), они који ће човечанство довести до златног доба ван историје, до живота у култури која је чиста радост.

Судбине двојице писаца биле су такве да су и један и други велики део својих живота провели у емиграцији – Црњански у Лондону, Мараи већим делом у Сједињеним Америчким Државама. Жудња за отаџбином, или за читаоцима, за осећањем да је неке потребан (Мараи је резигнирано, попут српског писца, у туђини дошао до сазнања да великом свету није потребна књижевност малог народа!), али и можда пре свега његова целоживотна оданост заједници, колективу (љубав према народу и отаџбини за њега је увек била изнад сваке идеологије), навели су Милоша Црњанског да се врати кући, у послератну Југославију, у којој су на водећим позицијама у култури били његови непријатељи. Туробну слику западњачког либералног капитализма и тешку судбину емиграната дао је српски писац у свом *Роману у Лондону* (1971), у којем је критиковао управо појаве крајњег индивидуализма и материјалистички импулс стицања.⁸ О томе како је књижевност у таквом систему потпуно деградирана и своди се на забаву и „убијање“ времена говорио је писац у интервјуима, наводећи најчешће питање купаца у лондонским књижарама: „*Have you a good murder?*“ Слична су и искуства мађарског емигранта, који лична искуства излаже речима свог јунака:

Зинуо сам кад сам недавно чуо да ће један писац добити милион јер већ пише мемоаре серијског убице из Сан Франциска. Или пише исповест о томе како је дечак постао девојчица, или девојка момак, а онда ти тај писац маршира по свету књижевности. (Мараи 2013: 410)

Капитализам је, у сваком случају, променио лице: уместо да сиротиња ради да би обезбедила оно што је господи потребно, „сада господа размишљају како да ме привуку, мене сиротињу да конзумирам све што буржуј производи у својој фабрици. Кљука ме свим и свачим, као гуску

⁸ Николај Рјепнин, руски емигрант у енглеској престоници, увиђа да је људска срећа сад у новцу, да су Енглезии од трговине направили религију (Црњански 1972 I: 45), да је је чак цела Енглеска постала једно велико осигуравајући друштво (Исто: 122). Уверењу да је „секс корен свега“ супротставио је Црњански, односно Рјепнин, веру у људе вођене „чудним нагоном да се брину за друге.“ У спасилачком чамцу, гледајући људе у њему, овај јунак види светлу страну човечанства: „Корен свега била је нека дубока жеља, у људима, да помогну другима.“ (Црњански 1972 II: 361)

за празнике, јер он може да остане буржуј једино ако ја с мало својих пара купим све што ми он неуморно нуди...“ (Мараи 2013: 440)

Можда су и Милош Црњански и Шандор Мараи изабрали добровољну смрт (јер се и смрт српског писца може схватити и као чин самоубиства) зато што су осетили да их је стварност у којој су живели претекла и да јури у смеру који ни један ни други нису за човечанство желели. Можда је будућност, како на Истоку, тако и на Западу (ниједан од двојице писаца није доживео пад Берлинског зида) – и будућност болшевизма и либералног капитализма; на Северу као и на Југу – и будућност демократија и будућност диктатура – у њиховим предсмртним визијама водила управо у ону мрачну дистопију коју је описао Мараи речима свог јунака, писца Лазара:

Долазе времена када ће сви они лејти бијели сумњиви. И они даровити. И ко има карактер. ... Биће насрћаја на лејоџу. Таленат је йровокација. А карактер је ашениат...! Јер сада они долазе, са свих сћрана, исцјузеће њих сјо милиона, или још више. Свуда. Они ружни. Недаровити. Без карактера. И леје ће йолијти бензином. Таленат ће йремазати смолом, а даровитост клеветом. Пробошће срце оне ко има карактер. Већ су џу... А биће их све више. (Мараи 2013: 388)

Ма колико да нам ови редови личе на веран опис времена и атмосфере у којој живимо, остаје нам да се надамо да ће живот демантовати песимистичке визије великих писаца и савременика Шандора Мараија и Милоша Црњанског. Пажња коју им посвећујемо можда је мали али важан гест указивања на вредности за које су се обојица пишући борили. Због тога што су и један и други делили авангардну веру у то да је књижевност „ипак нешто више од уметности“, веру да је писана реч „одговор и морални став...“ (Мараи 2013: 193), и дела Милоша Црњанског и Шандора Мараија треба схватити као претходницу, као путоказ и, коначно, као наду да ће човечанство опстати, руководећи се вредностима утканим у велика остварења светске литературе.

Литература

Вајнингер, Ото (2012). *Пол и карактер*. Београд: Феникс Либрис [лат.]

Мараи, Шандор (2013). *Три лица једне љубави* (прев. Марија Тот Игњатовић), Београд: Лагуна [лат.].

- Црњански, Милош (1972). *Роман о Лондону* I и II. Београд: Нолит.
- Црњански, Милош (2005). *Друга књига Сеоба*. I и II. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Црњански, Милош (1999) *Есеји и чланци* II, Београд-Лозана: Задужбина М. Црњанског-L'Age d'Homme.

INVISIBLE BONDS: MILOŠ CRNJANSKI AND MÁRAI SÁNDOR

Summary: The essay is dedicated to motivational and conceptual correspondences between the work of Serbian writer Miloš Crnjanski (1893–1977) and Hungarian author Márai Sándor (1900–1988). Although the two contemporaries must have known of each other, it's unsure if they could have read the colleague's books, and that's the reason why the comparison kept following typological resemblances. The key motives and themes are concerned with the differences between the perception of the life aims and understanding of happiness according to the masculine/feminine principle; an image of the bourgeois society as an ideal – as the keeper of tradition and universal values, but also as the blind alley of materialism; the concept of culture as joy... The comparisons have been made between the Marai's novel *The Portraits of a Marriage*, and Crnjanski's exile books *The Second Book of Migrations* and *The Novel about London*.

Keywords: Miloš Crnjanski, Márai Sándor, bourgeois society, culture, masculine/feminine principle

ДОДАТАК

ИСТОРИЈАТ СМЕРА ЗА СРПСКИ ЈЕЗИК И КЊИЖЕВНОСТ И НАУЧНА ДЕЛАТНОСТ У ПОСЛЕДЊИХ ПЕТ ГОДИНА

Српски језик и књижевност изучавају се на Институту за славистику Филозофског факултета Универзитета „Етвеш Лоранд“ већ више од сто педесет година. Сам Универзитет основао је 1635. године у Нађсомбату (данас: Трнава, Словачка) кардинал Петер Пазмањ, као католички универзитет за наставу теологије и филозофије. Између 1770. и 1780. године Универзитет је пребачен у Будим, а касније у Пешту, а уз подршку Марије Терезије постао је Мађарски краљевски универзитет. Убрзо по настанку, основани су нови факултети, како би се испунила све већа очекивања ученог друштва тог времена. Данашњи назив, Универзитет је понео 1950. године по светски познатом професору и физичару Лоранду Етвешу.

Славистика на Филозофском факултету има такође веома дугу традицију. Српски језик се уз одређене краће прекиде изучава од тренутка када је катедра основана, па све до данас. Настава „словенског језика и књижевности“ започета је 1849. године².

Први курс српског језика, тачније курс „српске теоретске и практичне граматике“³, водио је уједно и први наставник славистике, Јожеф Ференц. Овај образовани полиглота држао је наставу не само из српске граматике, него и из многих других предмета са словенском тематиком.

Године 1892, након смрти Јожефа Ференца, на чело катедре долази Оскар Ашбот, који је дао велики допринос научном изучавању славистике у Мађарској. Тема која је интересовала Ашбота јесу мађарско-словенске језичке узајамности и то пре свега лексичке. Његови наследници

¹ suputandrea@gmail.com

² Стефановић, Д. (2007): Нешто о лингвистичкој србистици на Универзитету у Будимпешти у прошлости и данас. Зборник радова: Шездесет година института за српски језик САНУ. Београд. стр. 446.

³ исто. стр. 447.

на челу Катедре за славистику Јанош Мелих, Иштван Књежа, Ласло Хадровић, Петер Кираљ и Иштван Њомаркаи, наставили су ову традицију и тако у великој мери допринели теорији о језичкој интерференцији.

Године 1921. на Ашботово место долази Јанош Мелих, један од најзначајнијих и најплоднијих представника мађарске науке о језику, са библиографијом од преко хиљаду радова⁴. По питању интересовања, Мелих је наставио традицију свог претходника, бавио се словенским позајмљеницама у мађарском језику. Њега наслеђује Иштван Књежа, такође један од великих представника мађарске славистике и лингвистике уопште.

Године 1961. на чело катедре ступа Ласло Хадровић, можда један од најзначајнијих слависта у Мађарској. За разлику од својих претходника, Хадровић се у својим бројним и обимним радовима интересује за југославистику, чешће кроатистику него србистику. Највиши домет његовог дугогодишњег истраживања види се у књизи у којој анализира хунгаризме у српскохрватском језику. Био је јако плодан и на пољу лексикографије – био је уредник српскохрватско-мађарског односно мађарско-српскохрватског речника.

После Хадровића, средином седамдесетих година, на чело Славистике ступа Петер Кираљ. И он је дао свој допринос испитивањима мађарско-словенских лексичких узајамности – бавио се питањем мађарских позајмљеница у словенским језицима.

Средином седамдесетих година отпочела је каријера Иштвана Њомаркаиа, који је у великој био мери окренут „српскохрватској“ и „хрватској и српској“ језичкој проблематици. Њомаркаи такође анализира позајмљенице, њихово порекло и адаптацију на разним нивоима српскохрватског језика.

Године 1992. услед политичких збивања у Југославији, српскохрватско усмерење се на Славистици у Будимпешти раздвојило на посебан српски и хрватски смер. Тада на чело српског смера ступа и ту остаје све до краја 2006. године Предраг Степановић, истакнути књижевник Срба у Мађарској. Њега је наследио Петар Милошевић, такође познати представник српске књижевности у Мађарској, књижевни критичар, историчар, теоретичар књижевности и преводилац.

Након Петра Милошевића на чело српске струке долази Александер Урком. Поред њега, професор групе предмета из области књижевности и

⁴ исто. стр. 450.

културе је Драган Јаковљевић, књижевник и уредник *Српских недељних новина* у Будимпешти.

Језичке, говорне и стилске вежбе од краја педесетих година све више су изводили лектори који су долазили из Југославије. Крајем педесетих година место лектора припало је Стојану Вујичићу – познатом представнику српске књижевности у Мађарској. После 1992. године, први лектор српског језика био је Милан Степанов, књижевник и уредник *Српских народних новина* у Будимпешти. Од средине деведесетих година, на месту лектора за српски језик био је Димитрије Стефановић, који је за време свог боравка у Будимпешти истраживао старе српске рукописе у Мађарској. Тренутно је на позицији лектора српског језика Андреа Шупут. Она заједно са професором Александром Уркомом приређује велики мађарско-српски речник, који у свом финалном облику треба да има око 70.000 одредница. Планирано је да речник буде готов средином 2021. године.

Професори Смера за српски језик и књижевност су врло активни и на пољу научног рада и истраживања. Само у последњих пет година, поред осталих уметничких публикација, рецензија и уређивања зборника, др доц. Александер Урком је објавио 20 научних радова, а др Драган Јаковљевић 15 научних радова и већи број стручних књижевних рецензија.

У следећим реченицама укратко наводимо основне информације споменутих научних радова:

1. Александер Урком (2019). Упоредна анализа структуре одредница мађарско-српских двојезичних речника, (Császári, Éva; Imrichová, Mária уред.) Király Péter 100: Tanulmánykötet Király Péter tiszteletére II., Будимпешта, Одсек за словенску филологију Филозофског факултета Универзитета ЕЛТЕ, 247–262.

У овом раду представља се концепт структуре речничке одреднице кроз призму историјског развоја, а испитује се кроз примере најважнијих мађарско-српских двојезичних општих речника.

2. Александер Урком (2019). Mennyire humoros a humor?: A pejor minősítés vizsgálata az új Magyar–szerb szótárban, (Kiss, Szemán Róbert уред.) Humor és sport a szláv kultúrákban: Köszöntő kötet a 60 éves Lukács István tiszteletére, Будимпешта, Одсек за словенску филологију Филозофског факултета Универзитета ЕЛТЕ, 157–170.

У овом раду испитује се квалификатор *űeјop*, а главни циљ испитивања је усмерен на утврђивање да ли се дато обележје у речнику примењује

на одговарајући начин и да ли може да се примењује и за обележавање хумора у датом речнику.

3. Александер Урком (2019). *Gazdasági terminológia a magyar–szerb lexikográfiában*, (Dudás, Mária; Menyhárt, Krisztina уред.) *Fejezetek a szláv nyelvtudományból, irodalomból és kultúrából*, Будимпешта, Одсек за словенску филологију Филозофског факултета Универзитета ЕЛТЕ, 175–182.

У раду говори се о структури новог мађарско-српског речника са посебним акцентом на терминологији из области економије. Анализира се развој привредне терминологије и методе њеног обележавања у значајнијим мађарско-српским речницима.

4. Александер Урком (2018). Испитивање културно-идентитетских обележја у Српско-мађарском речнику Мирјане Бурзан и Агнеш Каџибе, (Ивана, Живанчевић Секеруш; Жељко, Милановић уред.) *Девети међународни интердисциплинарни симпозијум Сусрет култура: Зборник радова*. Нови Сад, Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет, 427–437.

У овом раду аутор жели да добије одговор на једно важно питање: да ли су уредници речника успели да изврше освежење и модернизацију у преносу карактеристика културног идентитета двају језика?

5. Александер Урком (2018). *Vallási terminológia a jelentősebb magyar–szerb kétnyelvű szótárakban*, (István, Anna уред.) *Reformáció és kánon a szláv irodalomban, kultúrában és nyelvekben*. Будимпешта, Одсек за словенску филологију Филозофског факултета Универзитета ЕЛТЕ, 163–178.

У овом раду аутор се бави религијском терминологијом у најзначајнијим двојезичним мађарско-српским речницима. Циљ му је да представи све оне речи и изразе који се примењују у области вере и религије, а који су или посебно назначени у речнику или су присутни у примерима којима се илуструје њихова употреба.

6. Александер Урком (2018). Српско-мађарски двојезични стручни речници: Развој и перспективе, *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae* 63:1, 147–153.

У овом раду аутор представља најважније мађарско-српске струч-

не речнике. У раду се врши анализа основног концепта за састављање стручних речника, њихова структура, теме и будуће перспективе.

7. Александер Урком (2018). Фразеологија у лексикографији: Фразеологизми као саставни елементи у значајнијим речницима мађарско-српске лексикографије, (Dudás, Mária; Dudás, Előd уред.) Velencétől Dubrovnikig: Köszöntő kötet Vig István tiszteletére. Будимпешта, Одсек за словенску филологију Филозофског факултета Универзитета ЕЛТЕ, 225–240.

У овом раду испитује се у којој мери је присутна фразеологија у четири најзначајнија мађарско-српска речника. Покушава да се добије одговор да ли могу да се препознају одређене законитости у представљању фразеолошког блага два језика, да ли је приметна надоградња на раније, већ постојеће, речнике и да ли постоји одређена мера у којој фразеологија треба да буде присутна у општим двојезичним речницима.

8. Александер Урком (2017). Magyar/szerb szótárírás: Szótárstratégiák, típusok, eredmények, (Fábián, Zsuzsanna уред.) Szótárírás a Kárpát-medencében: A magyar és a szomszédos országok többségi nyelveinek kétnyelvű szótárai, Будимпешта, издавачка кућа Тинта, 96–120.

Мађарско-српска лексикографија је од својих почетака од краја 19. века непрекидна и значајна. У овом раду се наводе најзначајнији општи речници мађарско-српске лексикографије. Речници се анализирају према њиховом садржају, структури, изворима и другим важнијим критеријумима.

9. Александер Урком (2017). Језичка компетенција и савремено друштво. Будимпешта, Одсек за словенску филологију Филозофског факултета Универзитета ЕЛТЕ, 245.

Монографија аутора представља скуп његових размишљања на тему идентитета, језичке компетенције и модерних медија преко којих се и идентитет и језичка компетенција стичу, преносе и развијају. Књига аутора фокусира се на мишљењу да се идентитету као предмету истраживања није прилазило на адекватан начин и да постоје значајне опасности од појединих карактеристика идентитета које још нису детаљније проучаване. Једна од тих карактеристика је и могућност миграција идентитетских обележја, која није безазлена, обзиром на појачани прилив нових култура и језика у западној Европи. У књизи представљене су и додирне тачке између модерних медија и усвајања страних језика.

10. Александер Урком (2017). Changes in the concept of teaching and learning foreign languages in the mirror of scientific and technological innovative solutions, In: Mirko, Miletić (уред.) Thematic Proceedings : Information revolution, new media and social changes. Beograd, Faculty of Culture and Media, John Naisbitt University, 415–427.

Од прадавних времена до данас постојале су различите методе у дидактици и оне су верно пратиле друштвени развој човека. Данас је, међутим, брзина промене човековог друштвеног и културног развоја значајно убрзана иновацијама које је омогућила научна и технолошка револуција на прелазу овог века. У овом раду ће се детаљно објаснити технолошка решења која имају основни циљ повећати ниво језичке компетенције на страном језику.

11. Александер Урком (2017). Modern technológiák az idegen nyelv oktatásában, (Урком, Александер (уред.) Szlav kultúrák, irodalmak és nyelvek: Tanulmánykötet. Будимпешта, Одсек за словенску филологију Филозофског факултета Универзитета ЕЛТЕ, 163–175.

У овом раду аутор се осврће на све оне ситуације у којима можемо да применимо различите технологије у циљу подучавања страних језика. У раду се анализирају сви они медији и њихова решења који се примењују у школама и ван школске наставе.

12. Александер Урком (2017). Gondolatok a legújabb szerb–magyar szótárról, In: Gyöngyösi, Mária; Banchenko, Alekszandra; Józsa, György Zoltán; Palágyi, Angela; H, Végh Katalin (уред.) Ad vitam aeternam : Tanulmánykötet Nagy István 70. születésnapjára. Будимпешта, Одсек за руски језик и књижевност Филозофског факултета Универзитета ЕЛТЕ, 306–313.

У овом раду аутор анализира најновији српско–мађарски речник и фокусира се на детекцији типичних грешака у састављању двојезичних речника. Поред тога, аутор испитује и присуство фразеологизама у наведеном речнику као носиоца обележја културног идентитета.

13. Александер Урком (2017). Учење страног језика у дигиталном добу, (Lukács, István уред.) Nexus Linguarum: Köszöntő kötet a 80 éves Nyomárkay István akadémikus tiszteletére. Будимпешта, Одсек за словенску филологију Филозофског факултета Универзитета ЕЛТЕ, 343–352.

Потреба људи да комуницирају једни са другима и њихов контакт са бројним страним језицима узроковали су различите приступе у подучавању и учењу ових језика. Од прадавних времена до данас постојале су различите методе у дидактици и оне су верно пратиле друштвени развој човека. Данас је, међутим, брзина промене човековог друштвеног и културног развоја значајно убрзана иновацијама које је омогућила научна и технолошка револуција на прелазу овог века. У овом раду се детаљно објашњавају технолошка решења која имају основни циљ да повећају ниво језичке компетенције на страном језику.

14. Александер Урком (2016). Прва фаза у развоју српско-мађарске лексикографије. (Janurik Szabolcs, Palágyi Angela, Pálosi Ildikó уред.) Omnis amor incipit ab aspectu. Köszöntő könyv Jászay László 65. születésnapjára. Будимпешта, Одсек за словенску филологију Филозофског факултета Универзитета ЕЛТЕ, 241–247.

У овом раду се наводе речници из такозване прве фазе лексикографских радова на састављању српско-мађарских двојезичних речника. Прва фаза се у великој мери разликује од друге фазе лексикографских радова, где долази до нагле промене у квалитету, обиму и конструкцији двојезичних речника. Док прву фазу првенствено одликује фасцинантан рад амбициозних пионира лексикографије, у другој фази, речнике почињу да састављају лингвисти, лексикографи са значајним искуством и у складу са актуелним научним принципима и критеријумима.

15. Александер Урком (2016). Методски приступ зближавања различитих лингвистичких дисциплина применом савремених технологија у циљу формирања електронске базе српског језика у дијаспори, Књижевни живот 60: 2, 164–171.

У овом раду аутор излаже своја запажања из области корпусне лингвистике и социолингвистике. Рад се бави српским мањинским језиком у Мађарској и нуди решење за формирање корпуса мањинског језика.

16. Александер Урком (2016). Медији као средство у усвајању страног језика, Комуникације, медији, култура 8, Факултет за културу и медије, Универзитет John Naisbitt, 263–276.

Медији, који у овом раду обухватају штампу, радио, телевизију, и интернет, па затим и неке њихове карактеристичне производе, својим садржајем и методом „сервирања“ информација, у стању су да у потпуности

управљају и потребама и понудама решења за све потребе друштва и појединца. Једна од таквих потреба је и усвајање страног језика, које је данас вероватно значајније него икада раније. У овом раду анализираће се методолошки приступ медија у управљању потребе друштва и појединца за усвајањем страних језика.

17. Александер Урком (2015). Миграција идентитета – идентитетска обележја и њихова манипулација, Комуникације, медији, култура I, Факултет за културу и медије, Универзитет John Naisbitt, 483–498.

Рад се ослања на резултате истраживања из разних научних дисциплина и нуди одговор на питање како функционише идентитет и који су му конструкцијски елементи. Мапирањем идентитетских обележја и разумевањем функционисања идентитета поставља се питање у којој је мери могућа манипулација идентитета и колико се то свесно врши у појединцу.

18. Александер Урком (2015). Üzleti szerb nyelv, In: Dziewonska–Kiss, Dorota; Lebovics, Viktória; Lukácsné, Bajzek Mária (уред.) Módszertani tananyagok és tanulmányok: A bolgár, a horvát, a lengyel, a szerb, a szlovák, a szlovén és az ukrán irodalom, nyelvészet és kultúra oktatásához. Будимпешта, Универзитет ЕЛТЕ, 87–106.

У овом раду аутор нуди пример практичне примене уџбеника за стране језике. Анализом једне лекције уџбеника „Business Serbian” аутор приказује на којим местима треба посебно обратити пажњу на адекватне методе у настави страних језика.

19. Александер Урком (2015). Усвајање страних језика и процеси у функционисању идентитета, In: Tanulmányok (Нови Сад), 155–169.

Рад се ослања на резултате лингвистичких, социолошких, антрополошких и других истраживања и покушава да понуди одговоре на питање како функционише идентитет и који су му конструкцијски елементи. Рад се надаље осврће на међусобно укрштање српско-мађарског идентитета. Илуструје како учење српског језика утиче на формирање нових идентитетских обележја, односно обогаћује постојећи идентитет у мађарској средини и обрнуто.

20. Александер Урком (2015). Az identitás percepciója a szerb mint idegen nyelv tanulása során, (Lukács István уред.) Tanulmánykötet Milosevits

Péter tiszteletére. Будимпешта, Одсек за словенску филологију Филозофског факултета Универзитета ЕЛТЕ, 205–212.

У раду се наглашава да је детекција идентитетских обележја и њихово учење у уској вези са усвајањем страних језика. Напомиње се да се зато истраживања управо у том смеру требају покренути, с посебним нагласком на тему мешања идентитета који се појављује приликом учења и усвајања страног језика.

1. Драган Јаковљевић (2019). A szerb irodalomkritika kialakulása és sajátosságai a Habsburg Monarchia korában, In: Dudás, Mária; Menyhárt, Krisztina (уред.) Fejezetek a szláv nyelvtudományból, irodalomból és kultúrából, Будимпешта, Одсек за словенску филологију Филозофског факултета Универзитета ЕЛТЕ, 65–77.

Овај рад има за тему оштре полемике између реформатора српског језика Вука Караџића и родоначелника романа у српској књижевности Милована Видаковића. Ова полемика представљала је важан догађај у историји српске књижевности, јер је њоме промењен до-тадашњи обичај писмене комуникације међу писцима.

2. Драган Јаковљевић (2019). Пештанска задужбина Саве Текелије као центар српског културног препорода, Књижевни живот 59: 1, 157–180.

Рад се бави задужбином Саве Текелије, познатом и као Текелијанум, основаном пре готово два века. Недуго после оснивања (1838), Текелијанум је израстао у центар у којем се стварало најчвршће српско национално и културно језгро, северно од Сремских Карловаца и Новог Сада.

3. Драган Јаковљевић (2018). Значај Текелијанума у српској културној и књижевној историји, Комуникације, медији, култура 10: 1, Факултет за културу и медије Универзитета „Цон Незбит“, 289–306.

Пештански Текелијанум, био је својеврсни српски културни и политички центар. У Текелијануму се четири деценије налазило седиште Матице српске, у њему су уређиване *Сербске народне новине* – лист Теодора Павловића, а такође и *Лейхойис* Матице српске. Сви ови догађаји, чињенице и процеси дају будимпештанском Текелијануму истакнуту значајну улогу у српској културној и књижевној историји, што је тема овог рада.

4. Драган Јаковљевић (2018). *Kiadói és nyomdai tevékenység a szerbek körében a középkor végén és az újkor hajnalán*, In: István, Anna (уред.) *Reformáció és kánon a szláv irodalmakban, kultúrákban és nyelvekben*, Будимпешта, Одсек за словенску филологију Филозофског факултета Универзитета ЕЛТЕ, 67–80.

Овај рад бави се истраживањем штампарске делатности код Срба током средњег века. Већи део историје српског штампарства у ствари је повест о борби културе с тешким историјским приликама. Век настанка штампарства подударио се с почетком најмрачнијег периода српске историје – падом српских земаља у вишевековно турско ропство. Те околности одредиле су и карактер раног српског штампарства.

5. Драган Јаковљевић (2018). *Културолошко-идентитетске рефлексије у делима савремених српских писаца у Мађарској и Румунији*, In: Dudás, Mária; Dudás, Előd (уред.) *Velencétől Dubrovnikig: Köszöntő kötet Vig István tiszteletére*, Будимпешта, Одсек за словенску филологију Филозофског факултета Универзитета ЕЛТЕ, 87–103.

У Мађарској и Румунији, земљама нашег региона, у којима Срби вековима живе као аутохтоне националне заједнице, кроз стваралаштво Петра Милошевића, писца из Мађарске и Љубинке Перинац–Станков, списатељице из Румуније јасно уочавамо постојање савремене српске књижевности, чији сегменти су били предмет овог истраживања.

6. Драган Јаковљевић (2017). *Актуелне тенденције у савременом српском песништву, Комуникације, медији, култура IX: 9*, Факултет за културу и медије Универзитета „Цон Незбит“, 323–340.

Анализом новијег песничког стваралаштва три актуелне ауторке средње генерације, аутор овог рада је покушао да дође до одговора на питање да ли је и колико утемељено становиште којим се тзв. „женско писмо“ генерализује као „лако штиво“, односно да утврди јесу ли критеријуми за често присутну генерализацију савременог песничког стваралаштва чији су аутори жене, засновани на стручно аргументованим (уметничким) основама или на некњижевним елементима.

7. Драган Јаковљевић (2017). *Пештанске деценије Матице српске, Мегатренд ревија 14: 1*, Факултет за културу и медије Универзитета „Цон Незбит“, 223–240.

Овај рад бави се активностима Матице српске током њеног вишеде-

ценијског деловања у Пешти. Било је то време када је Пешта, са својим Универзитетом, ћириличном штампаријом, Текелијанумом и значајним интелектуалним и материјалним потенцијалима, за Србе била најзначајнији културни и научни центар изван матице Србије, у којој су се тада водиле тешке борбе за ослобођење.

8. Драган Јаковљевић (2017). Књижевност, нови медији и постчиталачка генерација, In: Lukács, István (ured.) Nexus Linguarum: Köszöntő kötet a 80 éves Nyomárkay István akadémikus tiszteletére, Будимпешта, Одсек за словенску филологију Филозофског факултета Универзитета ЕЛТЕ, 125–134.

Има ли, у доба тзв. постчиталачке генерације, смисла стварати књижевна дела каква смо до сада познавали и читати их на традиционалан начин? Овај рад бави се актуелним и могућим моделима прилагођавања читалаца, ученика, њихових наставника, али и књижевних стваралаца и издавача новонасталим условима.

9. Драган Јаковљевић (2017). Perspective of literary work in the era of the internet In: Mirko, Miletić (ured.) Thematic Proceedings: Information revolution, new media and social changes, Beograd, Faculty of Culture and Media, John Naisbitt University, 359–369.

Овај рад бави се, поред осталог, указивањем на могуће правце будућег заједничког деловања, како учесници актуелних процеса неминовне трансформације књиге, књижевности и њиховог схватања, не би постали само статични остаци једне замируће културе.

10. Драган Јаковљевић (2016) Оснивање Матице српске и етапе њеног деловања, Књижевни живот XX: 2, 172–197.

Овај рад бави се анализом друштвених и политичких прилика уочи и после оснивања Матице српске и њиховим утицајем на рад најстарије културне установе српског народа.

11. Драган Јаковљевић (2016). Паралелизам слободе и неслободе у књижевном стваралаштву Петра Милошевића, Комуникације, медији, култура 8: 7 Факултет за културу и медије Универзитета „Дон Незбит“, 391–402.

У већини својих књижевних дела, а посебно у роману „Лондон, Помаз“, Петар Милошевић се, на себи својствен начин, бави појединим

фундаменталним културолошко-социолошким питањима, која су тема овог рада. Та питања су везана за могућности достизања апсолутне слободе; потребу да се за таквом слободом трага; базичне темеље и границе слободе аутора; прожимање и сукобљавање колективног и појединачног идентитета; културолошка размимоилажења истока и запада.

12. Драган Јаковљевић (2016). Уметничко стваралаштво и изазови савременог друштва; тенденције у Источној Европи, (Миливоје, Павловић уред.) Култура и друштвени развој, Београд: Факултет за културу и медије Универзитета „Дон Незбит“, 337–353.

У овом раду изнет је теоријски приказ појма уметничког стваралаштва, затим анализа његове улоге у креирању друштвених токова, као и проблема с којима се сусрећу савремена уметност и њени носиоци. Посебно су анализиране савремене уметничке тенденције у Мађарској, укључујући и типичне тешкоће које прете уметничку продукцију.

13. Драган Јаковљевић (2015). Обнова књижног фонда и преписивачка делатност Срба у Угарској после велике сеобе (Драган, Николијевић уред.) Култура и друштвени развој II, Београд, Факултет за културу и медије Универзитета „Дон Незбит“, 665–674.

У току Велике сеобе у Угарску 1690. године, Срби су остали без књижног фонда. У настојању да га обнове, почели су да оснивају преписивачке радионице, чији су носиоци били најпре монаси у манастирима, а потом и малобројни српски писци тога времена. Овај рад указује на значај прегнућа ентузијаста чије дело је било нуклеус из ког су се зачели српски књижни фондови на овом подручју.

14. Драган Јаковљевић (2015). Срби у Пешти настављају дело Теодора Павловића – од Србских народних новина, до Српских недељних новина, (Радован, Влаховић уред.) Дани Тодора Павловића, Ново Милошево, Србија : Банатски културни центар, 66–69.

Аутор се у овом раду бави историјом српске штампе на тлу Угарске, с посебним освртом на *Српске народне новине*, чији је уредник и издавач био Теодор Павловић, секретар Матице српске, током њеног деловања у Пешти.

15. Драган Јаковљевић (2015). Утемељење српског школства у Угарској, Комуникације, медији, култура 1, Факултет за културу и медије Универзитета „Дон Незбит“, 499–519.

Прве основе школског система, који би важили за цело Аустријско царство, увела је Марија Терезија 1774. године, а прописивани су и начини оспособљавања учитеља. Године 1869. уведено је осмогодишње основно образовање, а тада је први пут регулисано и образовање женске деце. У том периоду се на подручју Угарске, знатно раније него у Србији, оснивају и српске школе – од основних до виших, од којих многе и данас постоје. Оне су, уз Пештански универзитет, биле језгра из којих се развила каснија српска интелектуална елита, што је основна тема овог рада.

Спонзори:

Културни и документациони центар Срба у Мађарској
Bethlen Gábor Alapkezelő Zrt.

МИЛОШ ЦРЋАНСКИ – РОМАНТИЧНИ АНАРХИСТ 20. ВЕКА
Зборник радова са међународног научног скупа одржаног 12. априла 2019. године на
Универзитету „Етвеш Лоранд“ у Будимпешти

За издавача:
руководилац Смера за српски језик и књижевност и шеф Одсека за словенску
филологију Филозофског факултета Универзитета „Етвеш Лоранд“
Budapest, Múzeum krt. 4/D

Уредник:
Драган Јаковљевић

Штампа:
Robinco Kft.
Budapest, Orczy út 28.

ISBN 978-963-489-190-1

